现代西方学术文库

外国电影理论文选

李恒基　杨远婴主编

（修订本）

下册



生活·讀書·新知 三联书店



现代西方学术文库

外国电影理论文选　李恒基　杨远婴主编

诗与宗教　汉斯·昆　瓦尔特·延斯著

悲剧的诞生　尼采著

体验与诗　狄尔泰著

俄国形式主义文论选　什克洛夫斯基等著

发达资本主义时代的抒情诗人(修订译本)　本雅明著

语言与神话　卡西尔著

词语　萨特著

批评的批评　托多洛夫著

电影与方法：符号学文选　克里斯丁·麦茨等著

影响的焦虑　哈罗德·布鲁姆著

宫廷文化　布姆克著

ISBN 7-108-02557-4



9 787108 025579 >

定价 52.00 元(上下册)



现 代 西 方 学 术 文 库

主 编 甘 阳
副主编 苏国勋 刘小枫

李恒基 杨远婴主编

外国电影理论文选

（修订本）

下册

生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

外国电影理论文选／李恒基，杨远婴主编. —修订本.
北京：生活·读书·新知三联书店，2006.11
（现代西方学术文库）
ISBN 7-108-02557-4

Ⅰ.外... Ⅱ.①李...②杨... Ⅲ.电影理论-外国-
文集 Ⅳ.J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第096576号

责任编辑 冯金红
装帧设计 罗 洪 崔建华
出版发行 生活·讀書·新知 三联书店
（北京市东城区美术馆东街22号）
邮 编 100010
经 销 新华书店
印 刷 北京京海印刷厂
版 次 2006年11月北京第1版
2006年11月北京第1次印刷
开 本 850毫米×1168毫米 1/32 印张 28.625
字 数 687千字
印 数 0,001-6,000册
定 价 52.00元（上下）

目　　录

上编

下编

第十二章
符号学电影理论

在法国结构主义思潮的一般文化背景中，克里斯丁·麦茨于1964年发表了标志着电影符号学问世的长篇论文《电影：语言还是言语?》，从而把索绪尔的符号学原则首次引入电影研究领域，揭开了现代电影理论的新篇章。

麦茨的电影符号学是对安德烈·巴赞的电影影像本体论的挑战。他认为，电影的本性不是对现实的自然反映，电影“不是对现实为我们提供的感知整体的摹写”，影像的组合方式具有常规语言的约定性。

就方法论而言，电影符号学力求摒弃以作者个人的经验、印象和直感为依据的传统批评，主张精细化的科学主义批评，建立电影批评理论的“元理论”。

麦茨以结构主义语言学的音素和音位概念为理论前提，区分出影片的八大组合段，试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。这是电影符号学家把影片表现元素梳理为各种符码的最初尝试，虽然，后来麦茨本人也指出了八大组合段概念的局限性。

为了把纷杂的电影表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴，麦茨在1971年出版的《语言与电影》一书建议按照符号的“表现材料”区分符码：活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字。

麦茨的早期电影符号学对西方电影理论产生了一定影响，他所使用的一些术语和分析方法被大多数结构主义符号学电影理论家所采用，他所确定的若干符码范畴对于精细地读解作品结构无疑也有一定的意义。

但是，以语言学概念为模式的第一电影符号学具有明显的局限性，它回避了形式与内容、作品与现实、艺术特性与社会职能、作者与观众这些实质性问题，是一种纯描述性的体系，这种本质上脱离社会文化交流网络的方法论理所当然地受到了非议与批评。麦茨提出的一系列概念基本上属于形式逻辑范畴，这当然有其合理的一面，但是，它们无法解释创造过程的辩证性、无法回答影片风格与电影之外的事物的联系（现实、历史、外部世界），这种形式主义方法论不能反映影片创造过程的真实本质。即使就一部影片而言，孤立地分析符号和梳理符码也无助于理解影片的表意功能。麦茨自己也终于认识到，镜头的符号意义无法独立于影片整体，没有不依附影片内容的孤立符码，也没有意义一成不变的符码。他认识到一部影片就是一个“独特的符号系统”，于是在《语言与电影》一书中首次提出“影片文本”的概念，从而开拓了电影符号学第二阶段的新途径：读解文本。

所谓“读解影片文本”，就是把影片视为富有涵义的表述体，分析它的内在系统，研究一切可见的可潜在的涵义，在各种符码、形式和能指的交织中洞见精密的结构。因为文本创造着自己独有的符码，这些符码是这个文本独有的，与其他文本有别。对于影片文

本的读解是一个多层次的动态过程。这样，麦茨便从研究表述结果的电影符号学逐渐过渡到研究表述过程的电影符号学，从对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究。

读解文本可以超越电影符号学第一阶段的局限，对于一部影片、影片段落、镜头组接、影像结构和声音元素的表意功能进行详尽的关联性研读，从而，就方法论而言，文本分析不再限于纯形式的描述，而多少涉及影片的内容和意识形态，这就初步突破了西方形式主义批评和结构主义批评最初提倡的信条：形式和修辞问题才是批评家的首要任务。

随着对于文本的广泛读解，文本分析也形成了一个体系：内文本、全文本和泛文本，从而使文本分析的“触角”不仅涉及影片形式内容本身，而且可以涉及不同影片之间的联系和社会语境（泛文本）的涵义。每个文本都是表述的一个实例，一个凝聚着源源不断的符码和表意过程的特定结构。

在读解文本的过程中，电影符号学提出了一系列新的设问，这些设问构成了一个核心问题，即文本（或曰表述、话语）与主体的关系是什么？

1977年，麦茨以自己的新作《想象的能指》一书对这个问题做出了自己的回答，这部著作成为电影符号学第三阶段的标志。

麦茨以精神分析学（尤其是雅克·拉康的结构主义精神分析）为模式探索了符号学提出的一系列范畴，如能指、所指、聚合、组合、外延、内涵、隐喻、换喻、文本系统等等。他第一次全面地引进了精神分析学的概念用以解释上述范畴，如初级认同、镜像阶段、次级认同、俄狄浦斯情结、自恋、自我、超我、禁忌、初始场景、梦的显内容和潜内容、窥视癖、意识和潜意识等等，从而形成了研究电影现象的一个新视角。

当然，这个新视角也引起了很多非议。它也未必就是对电影现象的正确理解。法国经典电影理论的杰出代表让·米特里就认为，电影符号学走入了死胡同。

但是，电影符号学毕竟是现代电影理论史的一个重要阶段，无论是为了从中汲取有益的观念和方法，还是为了批判地研究现代电影理论思维中人文科学的渗入，都有必要阅读电影符号学的原著。

（崔君衍）

电影符号学的若干问题[①]

[法国] 克里斯丁·麦茨　著
崔君衍　译

《电影符号学的若干问题》是法国最重要的电影符号学家克里斯丁·麦茨写于1966年的一篇论文，原载《语言学》(巴黎，法国大学出版社)，后收入《散论电影表意》一书第一卷（克林克西科出版社，巴黎，1978年版）。通过这篇文章可以了解麦茨的电影符号学的一些基本范畴和具体概念，如电影叙事、外延—内涵、聚合体—组合体等。

把结构主义语言学理论引入电影研究领域的电影符号学主要是一种方法论。克里斯丁·麦茨的理论是西方电影符号学的一个重要组成部分。麦茨对电影符号学的理论原则、具体范畴和实际运用三个方面都提出过自己独特的见

①本文原载麦茨的《散论电影表意》，1978年，巴黎，克林克西科出版社，第4版，第1卷。——译注

解，有过详尽的论述，主要论文收入《语言与电影》、《散论电影表意》、《想象的能指》等文集。

在60年代，麦茨对电影符号学主要是以形式化的语言学模式对分节和符码组成的内部结构进行研究，把影片视为一个封闭体系，"大组合段"概念是麦茨电影符号学的重要范畴，其基本功能就是对影像过程进行"分切"，分析影片结构。

70年代后期，麦茨的电影理论研究方向发生了转变，在强调了"文本分析"的意义（即复杂的符码和信息的综合分析）的同时，把精神分析和符号学结合起来，对电影画面结构与心理结构进行类比，企图建立多层面、开放式的体系，即所谓的"第二符号学"或新符号学，从研究表述结果的符号学到研究表述过程的符号学，从对符号学本身的研究到对符号学产生过程的研究。

有的评论家认为，从纯粹的狭隘的符号学过渡到"符号—心理分析"，使符号学摆脱了制定一个"绝对有效"的分析方法的"科学"幻想，恢复研究电影的社会作用，把影片放进非电影关系系统中，从而恢复了电影的全部意义。

但是，应该指出，麦茨的新符号学只是转移了研究方向，却没有根本解决问题。甚至在探讨观众的"下意识"心理学时，提出电影欣赏动机是出于"视觉恋物情绪"这种我们不能接受的结论。因此，即使像麦茨推崇过的法国电影理论家让·米特里也认为他的研究工作"走入了死胡同"。

有志于在“电影语言”领域中实现索绪尔的普通符号学设想的人，有志于研究基本表意结构在影片信息中的安排和作用的人，难免遇到某些难题，本文目的就是对这些难题做一番探讨。正如埃里克·布桑①指出的，德·索绪尔所设想的符号学仅仅初见端倪；不过，任何研究，只要是涉及某种非口头“语言”，只要它选定的是一种纯符号学关系，而不热衷于研究“实体”，它就会对表意关系的一般研究这项大工程做出或多或少的贡献。

“电影语言”这一提法本身已经涉及电影符号学问题，对于这一术语，本应详加阐释，而且，严格来说，只有对于在传达影片信息时起作用的符号学机制进行深入研究之后，才能利用这一术语。但是，为了方便起见，我们不得不在这里保留这一固定术语，因为它在电影理论家和美学家的专门语言中已经逐渐通用。即使从严格的符号学观点来看，也无法立刻为“电影语言”（不要与“电影言语”相混淆，“电影言语”②这个提法似乎是不能接受的）这个术语提出一个有力的辩解：在目前研究状况下，这种辩解还只能是泛泛的。我们力求通过整篇文章，特别是临近结尾的论述，证明“电影语言”这一术语的合理性。

电影与叙事

“电影符号学家”要做的第一个选择是：研究的范围应该是大影片（即叙事性影片），还是短片、纪录片、工艺片、教学片、广

---

①见《语言和表述》，1943年，布鲁塞尔，广告局出版社，第1章，第5页。

②语言（language）和言语（langue）涵义不同，前者指语言活动，后者指具体的人类语言。语言学界的译法是把前者译为言语活动，后者译为语言。因为“电影语言”已成通用译法，故颠倒译名。——译注

告片？我们可以回答说，这仅仅取决于研究的意图，而电影具有多种“方言”，其中每一种“方言”都值得专门研究。确实如此。但是，由于重要程度的不同（或者更确切地说，由于方法论的紧迫性的不同），叙事性影片的研究（至少在初始阶段）便成了重点。我们知道，在卢米埃尔兄弟1895年的电影机发明问世前后的几年间，评论家、新闻记者和先驱者本人对这个新机器的社会功能抱有各种不同的见解，做过不同的预言：复制和保存资料的手段，植物学和外科学一类科研和教学领域的辅助性技术志，新闻报道的新形式，保留亡人的生动形象使哀思有所寄托的工具（私人的或公众的哀思）等等。当时确实没有预料到，电影能够首先成为一种讲故事的机器。电影问世初期，有一些征象和声明确实也表露出这种趋势，但是，它们与后来这种现象达到的规模根本无法相比。

电影和叙事的结合是一个重要现象，但是，它既非注定如此，恐怕也不能说出于偶然：这是一个历史和社会现象，是文明的一种产物（这是社会学家马塞尔·穆斯所喜爱的惯用语），而这一现象对后来影片作为符号学实在的演变又是一种制约；这与“外部”语言学事件（征服、殖民化、语言变更……）对民族语言的“内在”功能的影响方式有些相似（间接地、一般性地[①]、很见效果地）。在电影王国中，一切非叙事体“样式”（纪录影片、科技影片等），可以说，成了偏远外省，成了边境地区；而长故事片（人们通常简略地称之为“影片”[②]）日益明显地成为电影表现形式的康庄大道。

这种纯数量上的和社会性的优势不是唯一有关的原因，一种更“内在”的因素则加强了这一优势：非叙事影片与“真正”影片

①当然，对某些词汇现象的影响是具体的。

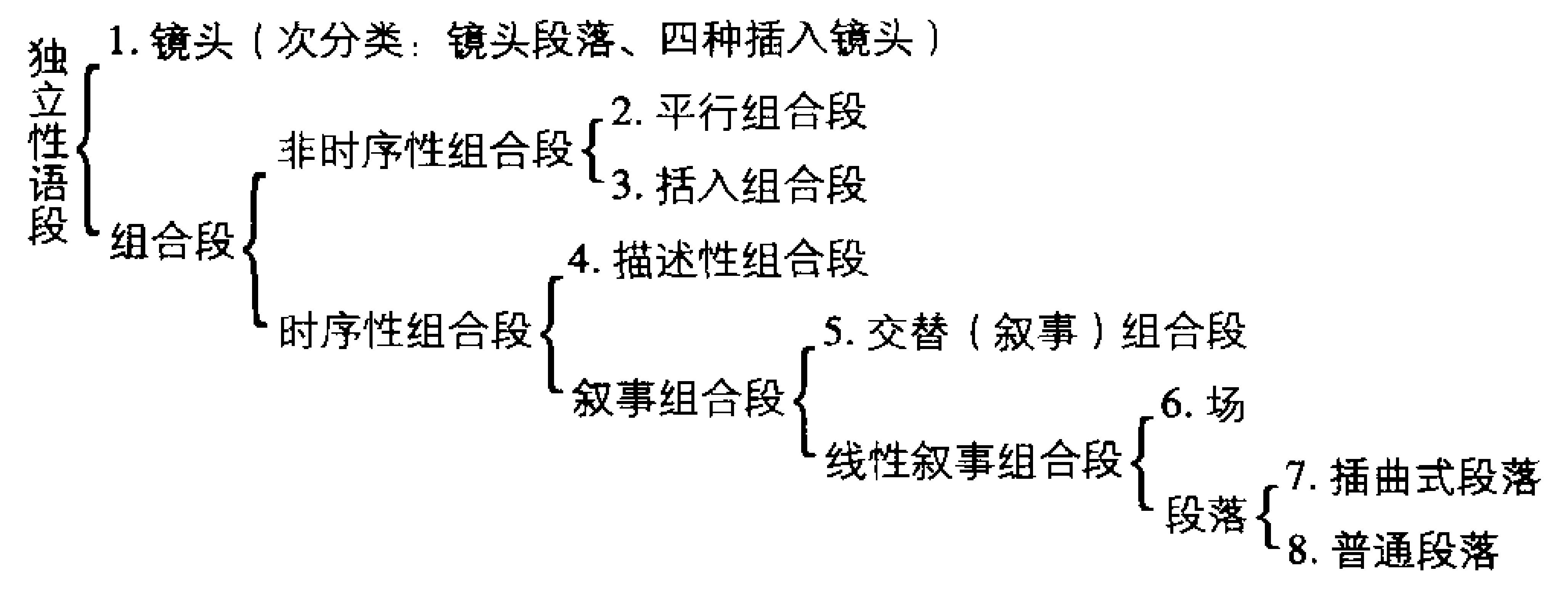
②常常听到“纪录片真差，影片可真好”，或者，“今天演什么？是一组短片，还是一部影片？”等诸如此类的话。

的基本区别在于它们的社会功能和它们的实际内容，而不在于它们的“语言手段”。电影符号学的基本的、重要的辞格（蒙太奇、摄影机移动、景别、画面与有声语言的关系、段落以及大组合段①中的其他单位……）在“小影片”和“大影片”中别无二致。各种非叙事类型影片未必能有一套独立的符号学，以一系列零散的注释形式指出它们与“普通”影片的不同点即可。因此，考察故事片也就直接抓住了问题的核心。

此外，历时性的考察也促使我们重点研究叙事影片。我们知道，根据贝拉·巴拉兹②、安德烈·马尔罗③、埃德加·莫兰④、让·米特里⑤，和其他许多人的见解，电影并非自始便是一种专

---

①大组合段概念是麦茨电影符号学的重要组成部分。麦茨把影片叙事结构分为八大类，作为切分单位。为了清楚起见，将附于《故事片外延问题》一文后的表格转介于此：



——译注

②《电影美学》（1952 年，伦敦，丹尼斯·多布逊出版社）多处谈及，尤见第三节（第 30—32 页，“新语言形式”）和第六节（第 46—51 页，“创造性的摄影机”）。

③《电影心理学简论》，发表于《激情报》，1940 年 8 月 11 日；单行本由伽利玛出版社于 1946 年出版。《艺术心理学》丛书《想象的博物馆》一书“电影”一章的中心内容。后收入马塞尔·莱皮埃的专集《电影智力》（1945 年，科列阿出版社），第 372—384 页。引证段落见第 375—376 页。

④《电影或想象的人》（1956 年，子夜出版社），见第三章全文（第 55—90 页）“从旧电影到新电影”。

⑤《电影美学与心理学》，1963 年，大学出版社，第 1 卷，可参阅该书多处，尤其见第 157—165 页（第 30 节，第 149—165 页，“镜头和角度”）。

门“语言”。在成为我们所了解的表现手段之前，电影只是记录、保存和复制可动和可见的场景的简单机械手段（如生活情景、戏剧表演或者经过特别构思，但本质上仍然纯属戏剧范畴的小型演出），简言之，用安德烈·马尔罗的话来说，它还是一种“复制手段”。然而，由于电影遇到了叙事问题，它才通过后来的各种探索形成一套独特的表意手段。

电影史学家们的意见基本一致，他们认为今天所说的“电影”大约始于1910—1915年；如《爱诺克·阿登》①、《为沙皇而生》②、《你往何处去？》③、《芳托玛斯》④、《卡比列亚》⑤、《泥人哥连》⑥、《盖茨堡战役》⑦，尤其是《一个国家的诞生》，这是体现了我们今天的电影概念（我们使用“影片”这个术语时已不加任何限定词）的最初几部影片：即具有一定规模的、依靠专门电影化手段展开的叙事。其实，这些手段还是随着叙事的需要而逐渐定型的。“电影语言”的先驱者（梅里爱、鲍特、格里菲斯……）对于单纯的“形式”探索毫不用心，再者，除了幼稚和模糊的表露之外，他们也很少注意在自己的影片中传达哲理或人性的象征性“信息”。这是些外延的人，而不是内涵的人，他们首先希望讲述一个故事；他们始终让摄录下来的逼真和连贯的素材服从于叙事性表述方式

---

①格里菲斯导演，美国，1911年。

②查尔迪尼导演，俄国，1911年。

③安·格佐尼导演，意大利，1912年。

④费雅德导演，法国，1913年。

⑤乔万尼·帕斯特隆纳导演，意大利，1914年。

⑥亨利克·加伦导演，德国，1914年。

⑦托马斯·莱斯导演，美国，1914年。

的连缀规则（即便是相当粗陋）。乔治·萨杜尔正确地指出①，梅里爱如何一心指望讲清幼稚的故事，结果却“发明”了叠印②、利用画托和黑色背影的多次曝光手法③、淡出淡入和叠化④、摇镜头⑤。让·米特里对这些问题做了相当精确的综述，考察了一些电影语言手段是如何第一次出现在早期影片中的（特写镜头、摇镜头、平行蒙太奇和交替蒙太奇……）；我们在这里对他的结论做一概括：主要的“发明”应当归功于法国人梅里爱和普罗米奥、英国人A·G·斯密士和F·威廉逊、美国人鲍特。但是，是格里菲斯确定了（我们的用语是系统化了）这些不同手段与电影叙事相关的功能，并且以这种方式、在一定程度上把这些手段结合为一套严密的“句法”（应当指出，最确切的术语还是组合段这一概念，而且，让·米特里自己也避免采用句法这一术语⑥）。格里菲斯在1911—1915年间拍摄了一批影片，多少有意识地做了实验性探索，1915年的《一个国家的诞生》是这些探索的完美体现，是这些探索的集大成和明证，这些探索虽然还很幼稚，但毕竟有了系统，打下了基础。所以说，唯有在这一演变过程中，电影才变成了叙事，并且获得一种语言活动的若干特性。

如今，我们所说的电影手段实际上仍然是电影—叙事手段。因此，我们认为，叙事影片在电影符号学家的研究工作中应当享有的

---

①《乔治·梅里爱和电影语言初探》一文，原载《国际电影学刊》，1947年，7—8月号第1期，第23—30页。

②发明于1898年，影片《魔窟》、《艺术家的梦》和《画室》。

③发明于1898年，影片《多头人》和《魔术分身》。

④发明于1898年。

⑤发明于1898年，《塞纳河全景》。

⑥还可参阅德·索绪尔的论述（《普通语言学教程》，第188页）：“不是所有的组合现象都可列入句法，而所有句法现象都属于组合。”

优先地位是合理的，当然，这种优先性不应当变成专断性。

电影符号学中的外延研究和内涵研究

从上述事实中，可以引出另一个结论。电影符号学可以设想为内涵的符号学，也可以设想为外延的符号学。这两大方面具有各自不同的着眼点，而且，显而易见，在电影符号学研究有所进展，并开始形成一套知识体系之后，必然会对内涵的表意作用和外延的表意作用同样加以研究。研究内涵时，我们更接近于作为艺术的电影（“第七艺术”的概念）。正如我们在其他文章中更为详尽阐明的那样[①]，电影艺术与文学艺术处于同一符号学“层次”：纯美学的安排和约束（文学中的诗韵、格式、修辞等；电影中的取景、摄影机移动、光影效果等……）就是在实现内涵的要求，而内涵是附着在外延涵义上的（在文学中，外延是由纯语言的词意来体现的，词意在所用的语言中与作家使用的单位密切相关；在电影中，外延是通过镜头中再现的场面，或“声带”再现的声音的表面涵义，即能够直接感知的涵义来体现的）。至于在一切美学语言中起着重要作用的内涵[②]，它的所指就是文学或电影的某种“风格”、某种“样式”（史诗或西部片）、某种“象征”（哲理、人道主义、意识形态等）、某种“诗意”；它的能指就是外延的符号学材料整体，就是说，既是能指，又是所指：在美国“黑色”影片中，海岸码头闪闪发光的路面给人一种焦躁不安或冷酷无情的印象（＝内涵的所指），这既是被表现的场景（荒凉和阴森的码头，堆满了木箱和吊车＝外延的

①见《电影：言语还是语言活动？》一文，可参阅第 19—87 页。

②美学语言使内涵得到一种升华，但是，正如夏尔·巴利的研究结果表明的那样，内涵包含在通用语言特有的不同表达方式中（《语言和生活》，1926 年，贝若出版社）。

所指），又是实质上依靠灯光效果获取这些码头的特定形象的摄影技巧（=外延的能指）；两者的结合便构成内涵的能指。同样的码头，如果拍得平淡无奇，就不会产生类似的印象，用同样的拍摄技巧，拍摄微笑的儿童，也不会产生类似的印象。电影美学家们常说，电影效果不应当“无端乱用”，而应当始终为“情节服务”①：这就是说，只有在内涵的能指同时利用了外延的能指和外延的所指时，内涵的所指才能确立。

因此，可以按照从语言学中借鉴的方法来研究作为艺术的电影（研究电影的表现力）。譬如，显然可以接受A·塞伯克用于切列米斯人的歌曲的分析法②或萨姆埃尔·列文③提倡的分析方法来分析影片（要有局部的修正）。但是，这不是要求电影符号学家关注的唯一任务。因为电影还要（甚至首先要）通过它的外延手段才能成为专门的语言。叙述（diégése）这一概念对于电影符号学来说与艺术的概念等量齐观。这个词语来自希腊语（δτ'nynecs），它在希腊语中表示“叙事”，特别表示司法公诉中一个必要部分，即对事实的陈述。在电影领域，这个术语是埃迪安诺·苏里奥提倡采用的④；它表示影片的再现形态（米凯尔·杜弗莱纳把它对立于纯美

①参阅鲁道夫·爱因汉姆《电影作为艺术》，1932年，柏林，第73—74页；让·米特里《电影美学和心理学》，第1卷，第337—346页；马塞尔·马尔丹《电影语言》，1955年，巴黎，塞尔出版社，第7章第86—99页，“隐喻和象征”等。对“纯电影”这一概念的全部争论，都可以引为参考。

②《解析本文：切列米斯歌曲中的层次和形貌》。《语言中的风格》一书前言，1960年，纽约，麻省理工学院出版社。

③《诗歌中的语言结构》，1962年，拉哈伊，莫顿公司出版社。

④《电影世界》（1953年，弗拉玛翁出版社），埃迪安诺·苏里奥主编的文集。“叙事”这一概念见于前言第7页。或见他的《电影世界的结构和电影学词汇》一文，载《国际电影学刊》，第7—8期，第231—240页。

学的表现形态①)，即影片外延的总和：包括叙事本身，也包括包含在叙事中，并由叙事引出的虚构的时空，因而还包括人物、景物、事件和其他叙事元素，但是，对它们的考察仅限于外延。电影如何表现接续、岁差、时间间断、因果性、对立关系、结果、空间的远近等等：这都是电影符号学的中心问题。

实际上，不应忘记，按照符号学观点，电影与照相有很大不同，虽然从技术上说，电影源于照相。正如罗兰·巴特②明确指出的那样，在照相中，外延意义完全由光化学复制术的自动化过程负责表现出来；这种外延是感知性和直接摹写③，它没有系统化，没有特别的组织形式。人的干预（尽管随着这种干预出现一些纯符号学④因素）仅仅在内涵的层次上发挥作用（布光、角度变化、摄影“效果”等）。而且，实际上，除了照出一幢房屋之外，没有任何特殊的照相手段表现外延状态中的“房屋”的所指。相反，在电影中，完整的外延符号学不仅是可能的，也是必然的，因为一部影片是由许多相片构成的（这里涉及的是蒙太奇概念以及它的无限丰富的后果)，而大部分相片只能告诉我们叙事对象的一些局部方面。在电影中，一幢“房屋”，就会是楼梯的一个镜头，然后是从外部拍摄的一面墙，还有窗户近景，以及楼房全景的短剪镜头等等（即使这个全景是影片为我们表现的唯一一个全景，也需要选择。我们知道，现代电影已经部分地摒弃了琐细的镜头分切和蒙太

①《审美经验现象学》，1953年，法国大学出版社，第1卷（“审美对象”)，第246页。

②《影像修辞》，载《通信》，1964年11月，第4期，第40—51页。有关论述见第46页。

③我们这里涉及的是符号学，不是心理学。对现实情境和电影情境中视觉感受的比较研究表明，光学的一切失真使照片与原物有所不同。但是所有这些服从于光学物理、乳剂化学和视网膜生理学规律的变形并不构成能指系统。

④麦茨在这里使用的“符号学”一词不是他惯用的Sémiologie，而是Sémiotique。按照社会学家布东的意见，前者指对语言符号的严格分析，后者是对非语言学对象的初级研究。——译注

奇手法，而多用连续性拍摄。甚至为此有过著名的“镜头段落之争”。这种情况同样改变了电影外延符号学，但是，它绝没有否定电影外延符号学。它仅仅表明，电影语言与其他一切语言一样，有历时性。单“镜头”本身就包含着多主题，譬如，通过摄影机的移动从一个景物过渡到另一个景物，而不用蒙太奇）。这样，就形成了一种电影式的分节（在照相中是找不到任何对等形式的）：外延本身是构成的、经过安排的、而且在一定程度上是系统化的（我们说的是系统化，而不一定是符码化）；由于没有绝对可循的规则，为了使影片通畅易懂，就要遵循一些基本惯例：一部胡乱剪接在一起的影片是无从理解的。

在这里，我们又回到了最初的意见上去：“电影语言”，这首先是对一个情节的具体表述；而艺术效果即使在实体上与影片为我们交代故事时的语义行为不可分离，它仍然是另一个表意层次，从方法论观点看，这是“居后的”层次。

聚合关系和组合关系

电影符号学的研究恐怕主要侧重于组合关系，而不是聚合关系①。这并不是说根本不存在什么电影聚合关系：在语链的一定节点上，

---

①聚合体（Paradigmatique）与组合段（Syntagmatique）这两个对立概念是由德·索绪尔提出的，后来成为结构主义最基本的概念之一，被称为语言结构的两根轴。组合关系指话语中的成分依一定构句规则所组成的相互邻接的整体，其中每一成分都受其语境的制约。聚合关系指由具有某一种类似性，因而可于组合关系内某一相同位置上互相替代的成分共同构成的（潜在的）集合体。譬如，“这只小猫累了”这句话，就是一个组合关系，而在“累了”这个位置上，还可以用“病了”、“死了”等替换，表达另一些语义，这几个词就可以说是构成了一种聚合关系。麦茨的电影符号学认为“镜头”内部结构、摄影机移动、音画关系、隐喻、淡入淡出等光学手段等造成的联想性关系，属于聚合关系范畴。——译注

可以呈现的单位是有限的，以至于处于这种语境的单位需要对照聚合关系的其他成分才能显示涵义。譬如，在“两个段落的接点”上，渐隐渐显的对立[①]：一个简单的替换（而且是由使用者，即观众，本能地实现的替换）可以引出相应的所指——由某种内在的转换纽带连贯起来的时空转换（＝叠化）和时空的完全间断（＝渐隐）。

但是，在整个影片链的大多数位置上，可以显现的单位的幅度是非常之宽的（虽然不是无限的）。毕竟比语言中的词汇单位的幅度更宽（但是，词汇单位与语法意义词素的数量相比又是无限的[②]）。因为，尽管如约瑟夫·旺德利在《语言》一书中强调的那样难以确切地计算出一种语言的全部词汇，至少也可以指出其上下限，由此确定一个数量级（在法语中：有词素“Lav—”，而没有词素“Patouf”）。电影则不同，在电影中，可摄影像的数量不可胜数，简直应该说无穷无尽。因为亲电影性场景[③]本身就是无限的，照明特性也是可以有无限的、数量可观的变化，被摄物和摄影机之间的轴向距离（所谓景别的变化，即镜头的远近变化）属于同样的情况[④]；角度亦如此；所用胶片的性能和焦距也是变化不一；摄影机运动的实际轨迹（包括固定镜头，它在这里是代表一种零度变化）也是这样……只要对这里的一个元素加以改动，造成可以感觉到的量变，

---

①渐隐渐显也可以出现于其他情况下，尤其是在段落的中心。那时，它们会有不同的“价值”。

②安德烈·马丁内：《普通语言学元素》，1963 年，阿尔芒·戈兰出版社，第 3 版。见第 4 章第 19 节（第 117 页），“词干和词素：形态”。路易·普利科托：《精神原则》，1964 年，拉阿依，穆东公司出版，见第 5 章第 12 节（第 125—127 页），“语法对立和词汇对立”。

③由埃迪安诺·苏里奥所做的定义是，一切处于摄影机前、或摄影机放置于对面“捕捉下来”的被摄物都是亲电影性的。

④在《电影语言》一书（1962 年，巴黎，法国教联出版）第 14 页中，弗朗索瓦·什瓦舍指出“景别”是符码化的。实际上，我们认为，主要是技术术语符码化了（“特写”、“半身镜头”、“半全景”等）。景别本身，从最近景至最远景，形成一种连续的渐变。这里，符码化涉及的只是元语言层次（即摄影场的专用语），而不是物象——语言层次（即电影语言）。

就会得出另一个画面。因此，镜头与词汇中的单词不能相比，它更像一段完整的陈述（一句或几句话），因为它已经是相当自由的组合的结果，是属于“语句”的组合，而一个单词则是约定俗成的一个音义段①，是如R·F·米古斯所说的“垂直”音义段。（就此应该指出，一幅画面和一段叙述之间还有另一个相似处：两者都是现实化的单位，单词则是一个符码单位，具有纯粹的潜在特性。画面几乎总是叙述性的，而叙述就是现实化的、语义行为的重要“形态”之一②。）因此，电影的聚合关系似乎注定是局部的和片段性的，至少在画面方面研究聚合关系时是这种情况。这显然是因为创造的作用在电影语言中比在使用一般语言时更为重要：用一般语言“讲叙”，这就是使用语言；用电影语言“讲叙”，这在一定程度上就是发明语言。讲话人无非是一批使用者，而导演则是一批创造者。相反，电影观众则是一批使用者。因此，电影符号学往往主要是从观众角度，而不是从导演角度看问题。埃迪安诺·苏里奥对影片视点和“导演”视点做了区分③，这种区分是很有用处的；因为电影符号学主要是对影片的研究。

在语言学中也有相类似的情况：我们知道，某些语言学家认为，讲话者是传达信息的一方，而听者“代表”的是某种符码④，

①《语言》，1953年8月，第430—470页。引自第18节。

②见埃里克·布桑《语言和表述》一书，第3章（B），第22—30页，“语义行为和义子”。

③“影片世界的重大特征”一节。《影片世界》一书引言（第11—13页）。可详细参阅第30—31页。

④德·索绪尔始终把语言的能指规定为“听觉形象”，而不是由肌肉动作或发音器官造成的“形象”，或原动性图式。因此说，能指是听觉现象，而不是组词造句的现象（《普通语言学教程》，第30页和第98页）。德·索绪尔著作的出版者夏尔·巴利和A·塞什阿伊也持相同见解（见他们在《普通语言学教程》一书第98页中的注释），以及夏尔·巴利在《语言和生活》中的详述：通过听众的认可，个人创新的用语才能成为通用语言。

因为听者只能用符码来了解别人传达给他的信息，而讲话者必须事先清楚打算讲述的内容。

组合关系的研究与聚合关系的研究相比更是影片外延问题的中心议题①。固然每个画面都是一种自由的创造，但是，把这些画面安排成可理解的序列（通过分镜头和蒙太奇）才是影片符号学方面的核心。这种情况有些貌似背理：画面这些形象丰富的单元，在构成一部影片时，竟要心甘情愿地接受某些大组合结构的约束；一个画面与另一个画面绝不会一模一样，然而，大多数叙事性影片的主要的组合关系形式却相差无几。电影叙事形式（这还是我们在探索过程中遇到的问题）通过无数部影片的程式和重复，稳定下来，逐渐具有比较固定的形态，当然，这些形式绝不是一成不变的，它们所代表的也只是一种共时性状况（即目前电影的状况），但是，这些形式的革新需要经过一段扎扎实实的，足以被肯定的演进过程，如同引起普通语言中时态和动词体的分类上的某些历时性变化的演进过程一样。用索绪尔的一个思想来解释电影②，我们可以说，叙事影片的大组合段可能有变化，但是任何人都不能随心所欲地改变它③。作为使用者的观众，如果全然不解，那就是对纯系个人创新的自发惩罚，而整个体系对这种创新是不会认可的。富于创造

①在《电影美学和心理学》第2卷中（1965年，大学出版社），让·米特里进一步论证了，人们所说的电影“隐喻”实质上始终是换喻（见米特里原书第447页）。不过，我们不完全同意这一分析，请参阅《当代电影理论的问题》（已收入本书），原载《美学杂志》，第20卷，第2—3分册，1967年2—9月电影专号，第180—221页。所提问题见第213—217页。

②《普通语言学教程》，第一部分，第2章（第104—113页），“语言符号的不变性和可变性”。

③但是，这时似应做些补充，这种组合关系具有聚合关系的性质，因此，对影片中一个聚合关系的可能性不应怀疑。对这个问题，可参阅第73页注1、注2，以及本书第五篇文章、第9章，第137—138页。

性的艺术家的独创性在于（电影与其他艺术亦如是）在符号系统上动心计，巧妙地利用它，而不是破坏或违背它，更不应完全摒弃它。

一个实例：交替组合段

本文因篇幅所限，不可能详谈影片大组合段的主要类型。我们仅仅以“交替组合段”为例，说明它的某些特点（如，母亲的镜头——女儿的镜头——母亲的镜头）。交替组合段是以两个或多个叙事“主题”的轮流交替为依据的，因此，画面分属两个或数个系列，其中每个系列假若是连续表现出来的，则可能是一个普通段落；而交替组合段恰恰在于拒绝这种连续性系列的组合（为的是表现一定的内涵：追求某种“结构”、某种效果……），而这种组合的连续性始终是潜在的。交替组合段大约首次出现于英国1901年威廉逊的一部影片《教会在华被袭记》中。这是一部“重新排演的新闻片”，当时，这是常见的做法。教会被义和团包围的镜头和赶来解救传教士的水兵的镜头在银幕上交替出现①。后来，这一手段逐渐通用。

交替关系决定能指的形式，但是未必决定所指的形式（下面我们将看到这一点），这就是说，能指和所指在交替组合段中的关系并不总是类比性的。如果我们把时间外延的所指具有的特性作为切题，可以区分出三类交替组合段。第一类（可称换位组合段）能指的交替是以所指的平行交替为参照的（这里是类比关系）。譬如，两人打网球，每次都是把正在击球的一方交替地“拍

①这里，交替表示同时性。因此是后面所说的一个交错组合段。

入”镜头。

在第二种情况下（可称交错组合段），能指的变化符合所指的同时性。譬如，追逐者和被追者。每个观众都明白，这里涉及的是每一时刻同时并存的两个时序系列，当我们看到被追者策马疾驰时（银幕上能指出现的地方），追逐者并没有停止策马追踪（叙事中包含的所指）。在这里，符号学的连接关系（交替＝同时性）不再是类比性的了。但是，它并不因此而成为“随意”性的：它仍然是有理据的（别忘了，类比只是理据的一种形式），观众对这类组合段的理解是比较“自然”的，在这里，要从对影片感受的自发心理机制方面寻找论据：苏里奥正确地指出①，“追逐—被追”类型的段落容易理解，不用费心琢磨，因为观众（只要交替节奏不过分缓慢）会对影片提供的视觉内容进行“自发的增添”；当观众在画面上看到第二时序系列时，他会想到，第一系列也在继续推进呢。

对于第三种情况，我们可以保留平行组合段的名称：两个系列的事件通过剪辑交叠在一起，它们之间在所指方面（叙事），至少在外延方面，没有相关联的时间关系。因此，电影理论家们往往称之为“无关的时间关系”②。譬如，城市的阴森夜景，接着是阳光明媚的乡村风光，随后，又重现前一个主题等。没有任何标志说明这两个场景到底是发生在同一时刻，还是发生在不同时刻（在后一种假设情况下，也没有表明时间差距）。这里是为了“象征”目的由蒙太奇组接在一起的两个主题（富与贫、生与死、红军与白军等

①见《影片中的接续关系和同时关系》，《电影世界》一书导言（第59—73页）引自第68页。

②见鲁道夫·爱因汉姆《电影作为艺术》，第118—119页（蒙太奇一览表），或马塞尔·马尔丹《电影语言》，第148—149页（“平行蒙太奇”定义）。

等），它们的时间性在表面上并无关联。这仿佛是对外延的时间关系的一种破坏，以有利于表现丰富和多样的内涵意义，而内涵意义既取决于所指中的内容，也取决于前后的内容。

交替组合段的三种不同变体构成了一个小体系，它的内部结构令人联想到邦维尼斯特提出的动词人称结构①。按照第一个相关性（关联性的时间外延是否存在），可以把平行蒙太奇归于一类（＝不存在关联性的时间外延），换位蒙太奇和交错蒙太奇归于另一类（＝存在关联性的时间外延）。在后一类中，另一种相关性（时间外延的所指特性）又把交错蒙太奇（所指＝同时性）和换位蒙太奇（所指＝交替）区分开来。

我们之所以保存这一节文字，因为它是说明影片内容中可能出现的转换现象的一个简单实例，但是，这里所列的实际结论已经不符合我们现在对这一问题的分析。首先，对影片的不同段落的研究表明，"换位"组合段不可能通过正确的替换与"交错"组合段区分得一清二楚（有时，在偶尔的情况下，它与平行组合段也难以区分清楚）：在打网球的这个实例中，我们也可以认为双方始终在同时活动（这就是交错组合段概念）；因此，我们没有把交错组合段单独列为一类，或一个次类②（虽然有些与上述换位组合段相近的变异形式，用交错组合段来表达会更清楚些）。也有一些银幕镜头的交替与本文提及的时间关系无涉：譬如，有把"现在时"系列

---

①《实用语言学基础》一书，1946年版，第43章，"动词人称关系的结构"，第1—12页，后收入《普通语言学问题》1966年，加利玛尔出版社，第225—236页。"人称的相关性"是把第三人称（它实际上是一个"非人"）与第一人称和第二人称相对应，它们共同构成第一种相关性的带有特性的词，在这个词的内部，"主观相关性"（第二种相关性）又使第一人称（有特性的）和第二人称（无特性的）相对立。

②指没有把"交错组合段"列入前面附录的八种分切单位表中。

和“过去时”系列相交叉的“交替组合段”(这是一种交替闪回镜头),结果,在这里,两个系列的关系既不能用同时性,也不能用“无关的时间关系”来说明:我们通过对影片《再见,菲律宾》的分析,清楚地看到这种情况的一个实例。此外,我们会看到,“交替组合段”概念与“反复组段”的概念之间的界限也不甚分明。但是实际上,如果说我们没有保留“交错组合段”,没有把它列为一分类范畴,这不全是由于上述缺陷(这种缺陷通过各方面的修正是可以排除的),而是由于对整个电影大组合段分类表的改动。单独来看,本节所做的分析仍然具有一定价值。

其他问题

如上这些简述提供了影片外延的组合段研究的范例,电影符号学与纯语言学有很大的差异。我们不再复述我们在其他文章中已经阐述过的意见,我们在这里仅仅陈述十分重要的几点。

影片本身没有任何相应于纯区分性的第二分节单位①的元素,一切单位(甚至像“化”或“划”这类最简单的单位)都有直接涵义(而且,正如我们指出的那样,这些单位只是以现实化状态出现)。因此,电影符号学讨论的转换以及其他处理形式主要涉及大的表意单位。电影语言的“法则”决定一个故事内部的陈述段,而绝不是一个陈述段内部的词素,更不是一个词素内部的音素。

电影当然不是一种言语(langue),这与许多无声电影理论家的说法和理解相悖逆(“电影言语”、“视觉世界”等),但是,我们可以

①在语言学中,分节(articulation)概念包括第一分节和第二分节。

把它视为一种语言（language），因为它也要在与我们的语言不同的、但仍然有规则的排列中安排表意元素，而且，它也不是现实为我们提供的感受整体的摹写（这种现实不会讲述连贯的故事①）。经过电影的处理，现实的可见形象的摹写才变为一段连贯的表述。从纯摹拟的和连贯性的表意开始②（活动照相，照相式电影），随着电影的发展成熟，一些纯符号学元素逐渐定型，不过它们仍然是分散的和片段的，因为非固定性的视觉形象的直接摹写才是影片主体。

"镜头"（它已经是复杂的单位，应该加以研究）目前还是必不可少的参照物，正如在整个语言学的一个研究阶段中"单词"层次起过的作用一样。也许，把镜头等同于路易·叶尔姆斯列夫③所说的语法素（taxem）是很不妥当的，但是，我们可以认为电影中的镜头是最小的语段（借用安德烈·马丁内④的用语），因为为了拍成一部影片或影片的一部分，至少要有一个镜头；如同一般叙述语言至少要有一个音素一样。删去一个段落中的几个镜头，还可以对这个段落进行分析，剪去一个镜头内的几个画格，可就是对画面的破坏了。如果说镜头不是影片表意的最小元素（因为一个单镜头为我们提供的是多方面的信息），它至少是影片链的最小元素。

---

①参阅阿贝尔·拉费《电影逻辑学》，1964年，玛松出版社，本书中心思想见第3章，第51—90页。

②但是，在此似应补充一点，通过摹拟和机械复制提供给我们的表意，固然不属于作为特殊系统的电影语言，但是，结果还是把属于其他文化系统的、具有涵义的、被安排的结构与元素引入电影（这里应做整体的理解）。

③《语言的生层现象》一文，载《词语》，第10卷，第163—188页。后收入《语言学论文集》，1959年，哥本哈根，Nordisk Sprog og Kulturforlag，第36—68页，"语法素"一语见第57页和第65页。

④《普通语言学元素》，第3—12页（"相关特点的研究"，第62—63页）。

不应由此断言影片最小单位都是镜头。除了镜头、还有其他类型的最小分段，如光学手段（各种“化”和“划”），它们是视觉的元素，却又是非摄影元素。画面是以现实实物为依据，而光学手段并不再现任何原物，它只是以画面为依据（即在组合段中与光学手段邻近的画面）。这些手段对于镜头的关系，有些像词素与词义单位的关系；根据前后的关系，这种光学手段有两个主要功能：一是“特技”（在这种情况下，是使邻近画面具有某种符号学特性），二是“断句”。“影片的断句”这一提法已经通用，但是，不因由此而忘记，光学手段断开的是长而复杂的叙述，因此相当于文学叙述的分节（另起一段或掀过一页），而纯标点符号（即印刷符号）所区分的是简单句（句点、问号、惊叹号、分号……）、复合句（逗点、分号、破折号），也包括特性明显或不明显的“语言主要成分”（两个词之间的逗号、同样情况下的连词符等）。

结　束　语

语言学的概念用于电影符号学时应当特别慎重。相反，语言学的方法（替换、分段、严格区分能指和所指、区分内容与形式、区分相关与无关等）为电影符号学提供了可靠的和宝贵的帮助，以便确定出一些范畴，现在，这些范畴还只有大致的轮廓，但是，随着今后的发展（我们希望，不止一个研究者投入这一工作），是可以逐渐完善的。

电影语言的符号学研究：我们离真正格式化的可能性有多远？

[法国] 克里斯丁·麦茨　著
单万里　译　尤　仁　校

【重编说明】本文选自法国《电影：理论与读物》文集（巴黎克林克西科出版社，1973 年版），系作者根据自己于 1973 年 1 月 20 日在语言自动化处理协会（L'ATALA）所作的演讲整理而成。本次修订调整了《外国电影理论文选》1995 年版中的部分文字。

这篇文章的题目，仅就其长度本身而言，就有谨慎和保留之意。它意味着我们离格式化的任何可能性还有相当大的距离。而且，并非所有的格式化的可能性都切实可行，即应当提防那些草率而就的伪格式化。这里，一套令人肃然起敬的概念掩饰了对于所研究领域的独特单元根本把握不准的状况。

今天的听众以及邀请我来作演讲的协会都是由形式语言学、数学、信息学方面的研究工作者组成。所以，一开始我就应该声明，我不准备建议某些模式（也许我们将在几十年后再谈），而是将我们的思考界定在初步的和总体性的方法论层次上，旨在向语言学家指出，在一个有待开发、与语言学家的研究范畴截然不同的领域里，存在着怎样的问题。

一

电影符号学家面临的状况是怎样的呢？我们可以简述如下：自

1895 年以来，社会上就存在着一种被称为“电影”的特定信号序列类型（社会使用者把它们看作富有一定意义的事物）。对于电影来说，这类信号序列在符号学直觉（正如“语言学直觉”可以告诉我们说句子 B 是句子 A 的改写或消极转换）的状态下，体现出某种可以作为定义的东西：因为社会主体不会把一部电影与一段音乐或一场舞台剧相混淆。

二

从这里，我们可以引出符号学家（毕竟是内行的即经常看电影的符号学家）的第一个任务：进一步明确虽在社会中确实起作用却通常并未被明确的有关电影的定义。

在我看来，很清楚的一点是，这个定义不言自明是以叶尔姆斯列夫称作表达形式的物质手段（罗兰·巴特所说的“典型符号”）这个标准为依据，或者是以能指的物理本性（构成电影的信号具有的感受特性）为依据。如果这些信号在物理性上属于另一种范畴，它们就会派生出有别于电影的东西（如歌剧）。使用者给电影下的定义属于技术—感觉型定义：从发送角度所下的定义涉及技术，从接受角度所下的定义涉及感觉。

事实上，信号在物质性方面属于下列五种范畴（这些范畴彼此组合为链环），其中的任何一个信号序列都可称为“电影”：

1. 影像（由于电影不同于连环画、静照和动画等，所以必须指出，影像至少还具有三个物理规定性：它是摄影的、运动的和多元的影像。所谓“多元”，我指的是一个完整的读解单位可以包含若干读解单位）。

2. 符合银幕上不同文字说明的图示。应当指出，上述两种表意

物质材料本身仅确定无声电影的特性；以下三种表意物质是有声对白电影特有的，或者今天一般所说的“电影”所特有的。

3. 通过技术复制手段录制的话语（影片中的“话语”）。

4. 录制的音乐（这个元素可以阙如，有些影片没有音乐）。

5. 录制的音响。指所谓的“真实”音响（等于效果声），或者说既非话语又非音乐的声音（对于为某些影片伴奏的具体音乐，或如此命名的音乐来说，也存在一些中间状态）。

三

我们的社会已经不知不觉地建立起了真正的语言分类学：如“音乐语言”“绘画语言”等。这是一种文化学意义上的分类，如想清楚地表达这种分类的内在逻辑，我们可以列一张标着“有”或“缺”的表格。这张表格的上栏沿着水平方向列出能指的物理本性，表格的左栏沿垂直方向列出本来意义（美学—新闻体意义）上的言语种类。每种言语，在能指方面都具有一些感官方面的特征，同时又都缺少另一些感官方面的特征。总之，每种言语都有特殊的表达方式，或者多种表达方式的组合，就像电影那样。

下面这组简短的列举，取自“视听”言语方面，可以作为一个例子。这个列举所包括的言语种类仅限于很少的数量（但这些言语却是为社会使用得最多的）。我拒绝将这张两栏的表格具体地列出来（只想让人感觉到这张表格的基本原则）：因为我的这种粗略鲁莽的列举只包括了（众多言语中的）几种言语形式。在这种（以及人们很少意识到的许多其他）情况下，如果对图表过于执著，只能表明对追求纯粹形式的浮夸的唯科学主义的狂热。

我的简短列举如下：

摄影：用机械方法获取的单幅静止影像。

摄影小说：用机械方法获取的多元的静止画面（文字说明）。

连环画：手工绘制的多元的静止画面（文字说明）。

电影和电视：以机械方法获取的多元的活动影像（文字说明包含如下三种声音因素：话语、音乐、音响）。

无线电广播：三种音响因素（话语、音乐、音响）。

……

这里需要注意两点：

1. 如果我们代入更大量的语言（录像带、阴极屏幕等），那么以前保留下来的描述分类特点的公式就要有相应的变化（＝语言学中的经典现象）。例如，在我的列表中，我把电影和电视这两种东西看作一种语言；如果非要把它们当作两种不同的语言对待（这是使问题复杂化的战略选择，我无意在此谈及，而且这种选择明显与在电视上放映电影这种特殊而简单的情况无关），那么人们势必把“用机械方法获取的影像”这个特点分为“摄影影像”和“电子影像”。

2. 我们注意到，不同的语言（甚至仅仅处在纯物理性的、前符码的、前语法的定义水平上）之间存在着显然超出常识所能想象的非常复杂的逻辑关系。常识认为，它们之间的关系仿佛一律是外在性的（＝逻辑学意义上的排他性）。然而，如果我们将每两种语言逐一加以考察（＝如果我们顺次考察每一对语言），确实可以看到排他性的情况，但也可以看到包容和交叉的情况。

排他：两种语言在表达形式的物质材料上没有任何共同特点，如摄影与无线电广播。包容：两种语言中的一种语言具有另一种语言的全部物质特点，并且具有另一种语言没有的特点，如电影“包容”广播剧。交叉：两种语言共有若干物理特点，但两种语言中

的每一种语言又有另一种语言没有的物理特点，如摄影小说与连环画，它们的共同特点是“影像”、“固定”、“多元”和“文字说明”。但是，“机械产生的影像”这个特点为摄影小说所有，而非连环画所有，而“手工绘制的画面”这个特点则为连环画所有，而非摄影小说所有。各种特性是存在的，但它们首先是纠结在一起的。

四

这里，我认为我们已经触及了某种形式化，这种形式化当然是只具有纯粹的潜在可能性，但同关于不同表达方式的表达功能的传统观点相比，它多少代表着一种进步，这种形式化可以在合理的期限内加以考虑：其任务是通过言语之间的相互转换，建立能指物质的确切特征。这将使叶尔姆斯列夫的学说不攻自破（因为他认为物质的特征是无法确切规定的，也是不能确切规定的）。同时，在经过形式化之后，每种言语必将重新出现，形式化中的每个单位，即为社会所证实了的每个出发点，都被自然地看作是一种言语，就像被社会化的感觉性的某些特征被看作最终的组合（二终点）一样。

然后，再将形式化的固有分类还给社会使用者，但过程是相反的，而且是通过某种公理化的途径实现的。与土著者的人种学相比，人种学家的人种学只是一种修补，即它是接纳与脱离的混合体。

五

永远不应忘记，在这些问题上，电影符号学家的研究处境与语

言学家的研究处境是很不相同的。语言学家的研究对象是符号序列，这种符号序列仅通过同一种表达物质（语音）即可表达一切。在这个意义上来说，能指物质的变化（＝使这个参数变化，这也就是说，为了开始，把它看作一种参数）这个问题对语言学家来说并不真正存在。或者，即使语言学家遇到这个问题，也只能说这是一个不成问题的问题，至少从语言符号学家面对问题的方式来看可以这么说。

当然，语言学家应思考与语音物质有关的一般概念：之所以说是关于语音物质的一般概念，因为还存在与此相对的其他一般概念，如语法的一般形式特征（怀特用语）。因此，对于建立语音特征的一般性图表的雄心勃勃的设想，使得人们首先要思考语言学意义上的语音与笑声或呜咽这类语音之间的界限。再者，在结构主义观点方面，语言学家还要思考语音的物理—感官特征（如相对的线性、语调的高低变化、音量大小的变化等）的一般概念，这些特征如果是其他东西，会把语言的变化建构成某种结构。语言学家还要思考哪些一般概念的变化并未引起语言结构的变化（想象的）。这一切都是形式与物质（口语表达中的）的关系问题，这也是导致叶尔姆斯列夫同布拉格学派理论最终决裂的基本点之一。

使能指的物质发生变化的想法，对语言学家来说并不陌生。但在这个领域，这些变化还处在设想阶段，它们是一些大概的变化，而在此期间，语言学家有效处理的唯一物质是语音物质，而语音物质的物理特征又是既定的和固定的。

相反，摆在符号学家面前的可以表意的物质材料确实各不相同：电影不是绘画，绘画不是手语。面对各种丰富复杂的变体，符号学家（无须去发明它们）只能是弄清楚哪些物理特征会随着不同的变化而导致一种“语言”转化为另一种“语言”，以及哪些物理

特征可以改变一切却仍然使我们留在同一种语言的范围内。在电影中，如果去掉影像部分（即可以被称为“视觉元素的存在”的全部特征），我们就会落入无线电广播的范围，而矩形边框的大小区别（哪怕区别相当大）并不会使我们离开人们称为摄影语言的范围。

这种情况的发生，正是因为符号学家须在最广大的范围内直接面对可以表意的物质材料的物理特征问题，我感到这种“状态”非常坚固，在某种前形式化道路上所作的初步尝试（或愿望?）可以触及（尽管这样做表面上看有些自相矛盾，尤其对我今天的听众来说）能指物质的分类，触及感觉器官的和文化的分类学研究，关于这个问题我在第二、三、四部分简单阐明了我的观点。

很明显，这样做并未触及语法（结构）自身层次上的形式化问题，也就是我称作符码的形式化的形式化问题。我现在就来讲这个问题。

六

必须承认，电影语言起初给人一种强烈的印象，似乎无法从格式方面掌握它。研究电影时，我们完全处于所谓的美学领域。在这个领域，似乎一切都属于性能问题，对于技能问题则想得不多。此外，我们甚至不可能依靠对于音乐符号学家有帮助的那种数学基础，或依靠对于诗歌语言分析家（他的工作总是在一种语言系统中进行，尽管并不限于这一种语言）有帮助的那种语言学基础。电影符号学家可以从语言学那里获得总体的启发（至少是一种简单的“精神状态”，况且这就不少了），但是语言学的任何技术性概念都不能直接帮助他进行过细的研究，语言学的任何实用概念都不能

照搬到电影研究中。

电影符号学家面前存在着一个基本的障碍，如同向他发出的挑战，这就是电影符号学家如同一个没有语言对象的语言学家，或者是不是可以说，要是玩弄文字游戏的话，他是没有管辖范围的语言学家？

尤其是，电影语言具有两个具体特点，或者说缺乏两个具体特点（在这个水平上只有两个，但是很值得重视），使电影符号学研究面临困境：

1. 缺少对所有影片都适用的（因此是电影特有的）并且通过格式化可以与其他单位结合起来的离散性单位（即生成语言学所说的句法因素），这种单位有点像词素或构成因素之类的东西，如字母表（词汇表），无论是有限的还是无限的。首先，影片只为我们呈现出连续性镜头（分别拍摄的可分性画面，然后通过蒙太奇组接在一起）。当人们从一种情况转入另一种情况时（这里我想到的是聚合关系的“转入”，而不是组合关系的“转入”），一切都在发生变化：时间的流程、不停的运动（或者只是运动中的一定限度的静态）、目所能及的视野宽度、被摄物数量和等同性、使用的焦距、照明、胶片的类型，等等。

2. 缺少任何符合语法规则的标准。人们无法想象一组镜头（尽管荒唐奇特）能够使对电影已经习惯了的观众说出这样的话：“这不是一部影片”或“这不是一部成型的影片”。当然，对于先锋派的某部影片，观众可能说“这是一部愚蠢的影片，没头没尾”。但是，另一位社会文化标准与所受教育有别于前者的观众对于同一部影片可能说“这是一部奇特优美的影片”。总之，人们从一开始就抛开了是否符合语法规则的标准，而是即刻被放逐到与各种可接受性的性能模式相符的判断中，不同的可接受性从接受角度来说涉及

使用者的社会文化等级，从发送角度来说涉及电影类型（无论电影史学家是否正式承认这一点）。这里可看到性能语言学的认识论问题，即在电影中人们找不到具有一种语言系统的内在特性的层次（“语言和言语”的问题），即使人们可以找到具有同样外部功能的层次。

七

如何解决这些难题呢？我对这些难题思考过好几年，今天我越来越认为，我们恰恰不应该甩开这些难题。这里确有某种语言学化的唯意志论的危险，并有通过最直接的途径重返传统道路的企图，这种唯意志论很容易转为丧失科学精神。

这个问题可以用另一种方式提出：意识到这些难题，思考这个领域里的难题，这就已经把电影研究不可逆转地移向另一类的要求和另一类的严肃态度中。因此，问题将是看看对于我指出的那些难题（在意识到它们的前提下），人们能够做些什么：不是甩开它们，而是从它们出发。

我不相信人们今天能够有效地提出关于一个完整的形式模式问题，即一方面适合一切影片，另一方面适合影片中的一切（出现在单独一部影片中的全部能指形式）的模式。

必须仔细研究一些局部（甚至局部的局部）模式，两个轴线上的局部。之所以说是局部的，首先因为它们当中的每一个局部涉及的是特定品类的影片（而不是“电影”整体）和特定的接受范围（这个接受范围的定义可以明显的类型片的历史存在为依据）：如经典“西部片”，1940—1955 年的美国“黑色片”等。

我将举一个带有明显讽刺性的例子。我们设想下面这个由两个

镜头组成的影片段落：

镜头 1：一个微笑的男人手持鲜花，走向一位含情脉脉、喜形于色地等待他的女人。

镜头 2：地面突然裂开，手持鲜花的男子完全消失，就像从剧院的活板门掉下去了。

这个段落（我在这里使用这个字眼取其双重涵义：电影的和语言学的）在温情脉脉的情节剧（一种类型片）中是不可接受的，但在默片时期的滑稽喜剧（另一种类型片）中则是完全可以接受的。甚至可以更进一步说，这组“镜头”刚好属于使用者对影片进行类型判断时的一部分因素（即对影片属于某一种类的归属判断），比如“这是一部滑稽喜剧片”。大家知道，表示归属的句子是语言中系词（“这是……”）的主要用法之一，各种语言都有系词（只不过这里我是以法语为例的）。

如今我们可以进行研究的前格式化是局部性的，这种说法还有另一个涵义：即使在一种特定的类型片范围内，格式化也不可能把握这种影片的全部符号学结构。我们不得不对各种问题加以分类，分别研究蒙太奇、照明、色彩、景别、纯叙事结构，等等。

因此，我对研究工作的设想是符码的多元化或多样化。我们可以从中期望得到某种格式化的每个局部的领域，每一个具有格式化倾向的单位，或者还有每一种类影片中的每一个结构层次都可以被称为“符码”。

为了给当代人希望达到的格式化水平提出更明确的概念，现在我要做的便是研究一个例子，这个例子对于我们面对的大量问题而言显然是十分有限的，但是我将对它进行较为细致的分析。我要讨论的是我建议称为持续蒙太奇的辞格，即在经典叙事影片中大致可以称为蒙太奇符码的一个部分。

八

在所谓的经典时期的叙事性影片（情节较强的影片）中，可以看到各种各样的蒙太奇类型，它们的数量并不是无限的，它们之间构成的系统（这种系统获得了“经典蒙太奇”或“经典分镜头”之类的名称）并不涉及被摄物或被摄动作，而是涉及它们的空间—时间关系。在这一点上，每种蒙太奇类型都与表现可感事件的某种方式相吻合，与安排纯电影时空（有别于真实感知时空如动词时空）的特定逻辑相吻合，与在同一段落内连续出现的镜头之间的特定“组合格式”相吻合。在时间电影中，这类“段落”具有强烈的社会意义和丰富的情感内涵。这类镜头段落的符码既是一种形式结构，同时又起到明显的历史和意识形态作用，符合经典电影为达到辉煌时期（19 世纪）的小说的故事魅力所做的努力：通过对时间、地点和动作等富于想象力（但又协调一致）的编排，创造一个虚构的世界。

在广泛的范围内来讲，蒙太奇的辞格是通过彼此之间的关系产生意义的。所以，可以说我们只需研究组合段的聚类体。只要通过某种替换，就可以判定和列举出它们。譬如，人们经常谈到“平行蒙太奇”。但是，如果人们在同一时期的同一类型的影片中找不到不同于平行蒙太奇的其他蒙太奇，他们如何知道平行蒙太奇的存在（作为可分解的单位即符码的存在）？

正是在平行蒙太奇中，显现出了表示时间持续的蒙太奇（我打算把它作为例子）。假设有一部影片表现了两个人在广袤无垠的地方艰难地行走，我们交替看到他们脚上磨破的皮鞋的近景，胡子拉碴的脸的特写镜头和几个中景，在这些中景中可以看到他们必须走

过的辽阔地域的“一隅”和他们步履蹒跚、艰苦跋涉的情景。这些连续的影像通过一连串的淡出淡入和统一的音乐主题彼此连接起来。当两个人到达一泓水边，在树阴下休息并交谈时，淡出淡入和音乐便告停止，这时开始展现通过另外的蒙太奇原则连接的另一段落。

在能指方面，这段描写呈现出三个相关特点：

1. 取自同一空间的若干重复性主题的循环叠现（事实上，这些主题的组合本身造出这个空间，给人的印象却是来自同一空间）。

2. 系统地采用单一的光学效果（这里是指淡出淡入）。

3. 音乐主题（唯一的）和上述影像之间的顺时性吻合。

为什么这些特点值得看作是与我们的问题相关的特点？一方面是因为它们（或它们的确切组合）没有出现在同一时期使用的其他种类的蒙太奇中，另一方面是因为它们相反地出现在同一时期（这种类型的影片）的所有叙述性的蒙太奇中，并由此带来了被摄物和被摄动作的丰富性。这种修辞格不是与一种情况而是与一组情况相符合：它是一个符码单元。

在所指方面，这段描述同样为我们呈现出三个相关特点（但与能指的特点并非一一对应的关系，这里数量上的相等不过是一种巧合）：

1.“同时性”的语义学特征：主人公在胡子渐长、鞋子渐破的同时，一步一步走过广袤的沙漠。

2. 纯“持续性”语义学特征：在经典电影的其他段落中，时间性有明确的指向：动作一个接一个，一个加一个（时间上首尾连接）。而在这个段落里，为了表现时间的延续，时间被安排为广泛的、不动的与平稳的共时性状态（故事停止推进）。唯一的动作（“艰难地行走”）是无休止的和停滞不前的：主人公在前进，情

节却未发展。

3. 涉及陈述方式的语义学特征：经典影片通常是完全的直陈式，明确显示事件流程（直至事件细节），与我们在银幕上看到的情景完全相同。这里的陈述方式可以说变成了次直陈式：这个段落并不企图向我们如实再现主人公的漫长历程，而是提供可以接受的图解，给我们一个“概念”，一个真实的概貌。这里并不是一种“可能”，更不是一种否定的或命令的或疑问的方式，甚至不是某些语言拥有的“弱化肯定”。这种模式化因素是电影特有的，最近似的“阐释”是“似应如此”（与电影中更常见的“就是如此”相对）。

九

关于这个实例，有必要展开讲几点，但是由于时间关系，我仅提及以下几点：

这种蒙太奇不是以感知的类似为依据（即使被剪辑的画面在感知上是类似的），也不是以随意性关系（按照索绪尔所说的意义）为依据，而是属于符号性体系。

这种蒙太奇既在修辞学层次发挥作用（各大单元的内涵层次），同时也在影片表层（外延）发挥作用。这种功能的混合性是电影的特性。电影“语法”本身就是一种诗学。

这种蒙太奇只有通过电影（今天还包括电视）的工艺设备才能实现，在其他艺术门类中没有真正的等价物。虽然这种蒙太奇属于符码体系，但是它仍然与特殊的表现材料（＝特殊符码概念）相联系。

由于相关特征可能不是区分性的而是冗余性的，所以应当指

出，这里和其他地方的“相关性”超越了“区分性”的界限。音乐主题亦如此：音乐主题可以阙如，但在这种情况下音乐在整个段落中都不会出现。

我在能指方面进行分类的某些因素（如蓬乱的胡子），也是在所指方面进行分类的某些因素。然而，它们是另外一种符码中的所指，这里是指感知的类似性的符码。与蒙太奇的符码相比，这些因素是作为能指发挥作用的（如作为能指特征的一部分的“主题的周期性反复”）。所以，蒙太奇的外观与前面的拍摄阶段相同，也应以形似为前提，尽管它本身作为修辞格不是形似性的。

结　　论

1. 大家可以看到，我刚才尝试着阐述的朝着格式化进展的精确之点是某种分类学的东西。从类型理论（分类学意义上的类型理论）的观点来看，这种格式化显而易见是非常谦逊的。然而，这个领域还是被征服了，尽管过程十分艰难。在刚开始我的研究工作时，这个领域还是未被科学开垦过的荒漠。除了极少数例外，这个领域甚至不存在任何哪怕极其简单的传统理论。

对于今后电影符码的生成的可能性问题，目前我尚无明确的见解。在研究的背景上，存在着所有符号学研究面临的共同问题：与语言学不同，符号学研究的是已经完成了的话语（影片、诗歌、广告），而不是（至少不直接是）未完成的或被校正的生产力。生成符号学的存在本身，就提出了一个认识论的根本问题。

2. 事实上，我刚才讲到的画面的符码是电影的符码，而非影片的符码。这些符码也是电影的模式，这些模式是一部既定影片的整

体结构。不过，这还不能说明任何问题，一部影片通常被看作独特的整体（如“艺术作品”），至多被看作文本。然而，一部影片不是一个句子，更应被看作一本完整的书。

每一部影片都以独特的方式将一定数量的非独特的电影模式（同时还有向其他艺术或其他文化产品借鉴来的电影之外的各种模式）组合在一起。这种组合的逻辑不可简化为被组合的符码的逻辑，它是一种织物结构，而不再是一种符码（这种结构处在有系统的秩序中，但已不再是可相互替换的）。与这种织物结构相比，每一个符码成为一种简单材料，同其他简单材料相互联结。

到达这个层次之后，我感到下面的事情是有可能的，即语言学（生成语言学以及结构语言学）的影响应当让位给从根本上说是其他东西的明白易懂的类型，尤其是让位给由弗洛伊德定义的初发过程，如浓聚、移位、“修辞”等的各种方式。这样，就好像有了另外一种逻辑（一种非逻辑的逻辑）。所有的语言学，无论结构语言学还是生成语言学，其过程都是附带的。

3. 通过上述我希望指出的是，符号序列尽管表面看来是无法格式化的，但还是给自身带来了既抽象又具体的关系体系。画面是具体的，但是画面之间的蒙太奇关系（比如在我刚才举的例子中）构成了明白易懂的画面网络。

换句话说，乍一看来，人们感到电影言语和语言之间在“形式化的可能性”方面存在着巨大区别。但是，如果电影符号学不向前发展，就很难知道在这种明显的区别中哪一部分将回到在场的两个物体的固有特征，哪一部分依然坚持相应原则，在发展过程中产生历史性的不平等。我记得，这种差距大约有半个世纪之久，而在这半个世纪中语言学的研究取得了长足进展。

今天，我们很容易忘记，语音言语的研究应归功于自具体现象建立起来的知识结构（之所以容易忘记是因为这件事情已被完成了），而且这些具体现象本身绝对不足以确定严肃的研究领域。在进入这个阶段之前，我们完全能够感到，如同19世纪人们面对“活生生的语言”及其无穷变化感到无所适从（这种情况被19世纪的哲学传统证实），今天人们面对电影言语正在经历的种种变化同样感到无所适从。

诗的电影

[意] 皮·保·帕索里尼　著

桑　重　姜洪涛　译

我认为，从今以后，如要把电影作为语言来讨论，至少要会运用符号学的一套术语。简单地说，问题是在于：文学语言的富于想象力的创造，是以一种所有会讲话的人都懂得的语言为基础的，而电影语言则似乎根本不具备这种基础。电影语言并没有一种以交流为首要目的的语言作为它的真正的基础。因此，文学语言在实践运用中一眼便知它同纯粹以交流为目的的简单工具有所区别；而通过电影来进行的交流则显得随意性很大，歧义丛生，因为它没有一个通用的工具作为交流的基础。这就是说，人们是用话语而不是画面来进行交流的，所以，一种特殊的画面语言便仿佛是一种纯粹人为的抽象物。

这种说法，乍一听来似乎很正确，但如果真是如此，电影就不可能存在了，或者至多是一种不可理解的怪物，一系列不知所云的符号而已。但是，电影实际上使用的是一种人人可懂的语言。所以它肯定是建立在一般人都懂的符号基础上的。

表情符号系统

符号学对一切符号系统都一视同仁，例如，它谈论各种“语言符号系统”，因为它们是客观存在；但在理论上也不排除还有其他符号系统，例如表情符号系统。实际上，作为口头语言的一种补充，也需要这样一种表情符号系统。确实，当人们说出一个单词时，会由于面部表情不同而有不同的涵义，甚至会有相反的涵义（一个那不勒斯人说话时尤其如此）。伴随着语言的表情可以使语言有不同的涵义。

这种“表情符号系统”在实践运用中是作为语言符号系统的补充互相联系在一起的，但它也可以作为一种独立存在的系统成为我们的研究对象。

人们甚至可以提出一个抽象的假定：假定只有一种表情符号系统才是人类交流的方式（假定我们都是聋哑的那不勒斯人）；以这种假定的视觉符号系统为基础创造出来的一种语言，便有可能形成一系列可供交流之用的基本模式。

当然，这种基本模式可能为数很少。但是我们必须马上补充指出，电影观众也习惯于用眼睛去“阅读”现实，并从而和他们周围的现实产生交流，而这种现实是一种集体共有的、完全由可见的活动和习惯显示出来的环境。

我们走在街上时，哪怕塞上耳朵，也等于是我们同一个由可见形象组成的环境进行着一场连续不断的交谈：这些可见形象包括过路人的相貌、表情、动作和他们的集体性反应（红灯前的人群，围观交通事故或一块纪念碑的人群）等。属于这一环境的还有路标、广告牌、交通指示信号、消火栓；一句话，有丰富涵义的事物只是

通过其现实存在在“说话”。

但事情并不仅止于此，理论家会指出说：在人的内心有一个通过具体形象（我们建议使用“形象符号”这个术语）来表现的完整世界；回忆和梦的世界。

每次回忆活动都是一系列形象符号的连续显现，它实际上等于一个电影场面（“我在哪儿见过这个人？等一等，好像是在查果拉。”——出现查果拉的画面，粉红色的土地上长着绿色的棕榈叶，“……陪他的是阿卜杜勒·卡达尔，”——出现阿卜杜勒·卡达尔和所说的“这个人”的形象，他们向前法国要塞的避弹室走去，等等）。每个梦境同样是形象符号的连续出现。它们具有电影场面的全部典型特征：近景、全景、特写，等等。总而言之，存在着这样一个完整复杂的由具体形象组成的世界，这些形象既包括周围环境中人们的表情动作，也包括回忆和梦境，这个世界可以说是电影中进行交流的“工具性”基础，它是先于电影而存在的。

没有画面词典

这里需要立即作个附注：如今通过诗歌和哲学进行的交流已臻于完善并已真正形成历史复杂的和成熟的系统，但作为电影语言的基础的视觉交流却还非常原始，甚至是凭本能的。表情动作和周围的现实以及梦境和回忆活动等，诚然都是在人类出现之前，或至少是随着人类出现便已存在的，总之，它们都是先于文法、甚至先于词法而存在的（梦境和回忆活动全都是下意识现象，表情是最原始性的符号……）。

因此，作为电影的基础的那种语言工具是一种非理性的工具。这说明了电影的浓烈的梦幻性，同时也说明了它的绝对的和必然的

具体性或者叫物化状态。更清楚点说就是，每种语言都可以把它的符号系统编成一部词典，而表情动作则是和语言相结合的符号。

我们每个人头脑中都有一本与其民族和教育程度相适应的符号系统词典，虽然它的词汇不够完善，但在实际使用中却很理想。作家的工作就像从柜子里取走东西一样，从这本词典中取出单词，把它们使用于特殊的目的——特别是作家根据自己的历史处境和单词的历史演变来使用它们的时候。如果是单词的历史性增大了，也就是说它的涵义增多了。如果这位作家能传诸后世，他对“单词的特殊用法”会被收入词典，作为这一单词的另一个可能的用法。

因此，作家的表现力和创造力便丰富了语言的历史性和现实性：作家是把语言既作为语言工具，也作为文化传统来使用的。但这实际上是一回事：即深化一个符号的涵义，然后符号就被收入词典，随时供人使用。

电影导演的工作基本上也是如此，然而整个过程要更复杂得多。

世界上并没有一本形象词典。没有可供随时取用的形象。如果我们想象有那么一本形象词典，它就必然是一部无限大的词典，就好比一本可能词的词典也会是无限大一样。

电影导演没有词典，他只有无穷无尽的可能性。他不是从某个柜子里或某个提包里取来他的形象符号，他要从混沌世界中选取他的形象符号。在那里，机械的或梦幻交流只是一种不确定的可能性，一些影子。因此，电影导演就要做双重的工作：1. 他必须从混沌世界中选取形象符号，使其可用，并设法把它们编入一本形象符号词典；2. 他还必须做作家所做的那种工作：使纯词态的形象符号得到具有个性特征的表现。所以作家的工作是美学的创造，而电影导演的工作则先是语言的创造，然后是美学的创造。

电影发明以来的大约50年间，已经产生了某种电影词典之类的东西，或者毋宁说是某种程式，它有这样一个奇特的特点：它首先是一种风格上的程式，其次才有文法的性质。例如火车车轮在蒸汽中转动的画面，它不是一种句法，而是一种风格元素（即有风格特点的画面。——编者）。因此，我们可以说，电影显然不可能有什么通用的文法，它只有一种所谓风格化的文法。电影导演每次拍片时都必须反复进行我在上面指出过的那种“双重”的工作，并且一般说来，他必须满足于只沿用一定数量的已从风格元素变成现成句法的表现手段。

作为一种补偿，电影导演可以摆脱数世纪之久的风格化传统的束缚。他只须同只有几十年历史的传统打交道，他实际上并不需要冒着受人指责的危险去违反某一程式。他对形象符号做出的“历史性贡献”无非是一个寿命极短的形象符号而已。电影之所以给人某种不耐久看的感觉，原因也许即在于此。它的文法符号来自一个变化日新月异的世界。例如30年代的时装啦，50年代的汽车啦……尽是些没有词源的“东西”，或者至少说它们的词源只存在于它们所属的词系之中。

我们的视觉回忆与梦境

伴随每种时装式样或新车型的演变，词的涵义也在改变。然而，物（指被拍摄的客体，也包括人在内。——编者）是不变的，它在某个时刻是什么样子就是什么样子。电影导演在他的第一步工作中，即在他编纂想象中的形象词典时，这些物并不足以向他提供现时或将来都普遍有效的历史背景。因此，人们注意到，物变成电影形象，物是决定因素。这是很自然的，因为作家使用的单词（语

言符号）是在民间和知识界久经使用，在文法上完成了历史发展过程的，而电影导演使用的形象符号则是他刚从混沌世界中分离出来的——好比是从一本假想的形象交流用语词典里查出来的。

说得更准确些：形象或形象符号固然没有编入任何词典，也没有文法，但它们具有某种共同的传统（即某种约定俗成的视觉反应规律，如看到书本，便想起知识、学问等等。——编者）。我们都见过车轮飞转、喷着蒸汽的机车吧，它已进入我们的视觉记忆和梦境。如果我们在现实中看见火车，"它便告诉我们一些东西"。它在旷野中出现时便告诉我们人的劳动是多么令人鼓舞！工业社会（也就是资本主义）用这种办法来联结新开拓的土地，其威力是何等之大！它同时也告诉我们中的一些人：火车司机是一个被剥削的人，虽然如此，他还是不失尊严地为社会完成其工作，即使剥削他的人也是这个社会的一分子，等等。机车这个物作为一个可能的电影象征，可以通过同我们的直接交流和同其他人的间接交流（依靠共同的视觉传统）告诉我们上述那一切。

由此可见，不存在什么"自在之物"。每个物都有丰富的涵义足够成为象征的符号。这就是为什么电影导演的第一步工作是十分合理的：即挑选出一批物件、风景或人物作为某种象征语言的符号，它们仿佛在此时此刻才具有某种文法结构（通过选择和剪辑构成某种事件），其实它们早已有漫长的、内容丰富的先于文法而存在的历史。

简言之，正如诗人出于风格上的需要有权创造先于文法而存在的语言符号一样，先于文法而存在的物在电影导演的风格中也有其一席位置。我在上文已经指出，电影基本上是梦幻性质的，因为它用以交流的基本模式是习惯性的，因而是下意识地对周围环境的观察，以及表情、动作、回忆和梦境等等，同时还由于先于文法而存

在的物作为视觉语言的象征在电影中占有最突出的地位。我只是用不同的说法把这一点反复加以表述而已。

还必须补充一点：电影导演在他的第一步工作，即编纂形象词典的过程中，是永远不可能收集到抽象词汇的。这也许是文学作品和电影作品的主要区别。电影导演的语言和文法领域是由形象组成的。形象从来就是具体的而非抽象的。只有在千百年的时间长河中，形象象征才或许有可能经历一个类似词语所经历过的演变过程，使原先是具体的象征在长期使用中变成了抽象的东西。这就是为什么电影至今还是一种艺术的而不是哲学的语言。它可以使用比喻，但绝不直接表达概念。这是用第三种说法来肯定电影的艺术本性、它的表现力、梦幻性和隐喻性。

“内心交流的画面”

所有这些说法会使人认为电影语言基本上是一种“诗的语言”。实际上正相反，从历史上看，经过几次不成功的尝试之后，已经形成的电影传统看来是一种“散文语言”，或至少是“叙事散文的语言”。

但事实上，我们将会看到，这是一种非常特殊的、涵义暧昧的散文，因为人们无法排除电影的非理性成分。实际上，在电影作为一种新的表现“技术”或“类型”登上舞台的同一时刻，它就被当作一种新的花招和娱乐品种，招引来其他任何表现形式都难以想象的大量观众。所以电影从一开始就在一种可以预见但不可避免的方式下被糟蹋了。它的一切非理性的、梦幻的、基本的和原始的元素都被归入下意识的范围，作为引起震惊和产生魅力的下意识因素来滥用，使电影成为一个有催眠力的怪物，并且至今还是这样；人们

很快就为它创立了一整套叙事程式，并用它来同戏剧与小说作无益的和貌似批判的比较。这种电影语言无疑也是一种散文，但它只是外表上像文学散文（如使用逻辑的和解说的方法），因为它缺少“散文语言”的一个基本元素，这就是理性。电影的这种叙事程式具有故弄玄虚和幼稚可笑的特点，即便是严肃的娱乐片也不例外。但是，艺术影片却也采用了这种“散文语言”作为它的特定语言，也就是采用了这种完全缺乏表现力的、既不是印象主义的也不是表现主义的叙事程式。

尽管如此，我们可以肯定地指出，这种在最初十年里建立起来的电影传统，有一种自然主义的和客观主义的倾向。这听起来如此矛盾，我们倒有必要对其原因和潜在的涵义详加探讨。

如上所述，形象符号的语言基本模式是回忆和梦幻的形象，因而这是一种自我交流（与其他人只能是间接交流，因为我谈到的对象物在别人眼里会引起共同的反应）。结果这些基本模式便赋予形象符号以强烈的主观性，使之向诗靠拢。所以电影语言的倾向便仿佛成为主观抒情。

但是，如我们已看到的，形象符号还拥有其他基本模式：给口语作补充的表情动作，某些符号只能用眼睛领会其涵义而无法言传。这些基本模式和回忆与梦幻的形象符号有根本的不同，它们是纯客观的，属于“与他人交流”的类型，完全是官能性的。因此，这类形象符号语言具有客观的和传达信息的倾向。

电影导演必须做的第一步工作（从他的词汇里选取形象符号以组成电影语言）的确不像普遍通用、已成定规的语言词汇那样具有客观性。在导演工作的最初阶段，主观动机就存在了，因为对可能有用的形象所作的初次选择必然是以导演在这一时刻对现实的看法（观念形态的和诗学的）为依据的。所以形象符号语言从一开始

就是有倾向性的和主观的。

但是这里也还包藏着矛盾。由于电影观众数量极大，电影的表现手法受到了限制，所以在短暂的电影历史上，形象符号系统能迅即变成电影句法（从而成为语言惯例的一部分）的为数极少，基本上还停留在原始状态（可以回想一下上文多次提到过的火车轮子的例子等）。这一切都使形象符号语言具有迁就习俗的和程式化的客观性。

电影靠隐喻而生存

由此可见，电影或者形象符号语言具有双重的本性。它是极端主观的，同时又是极端客观的（一种最终走向自然主义的客观性）。这两个基本方面是紧密结合在一起，哪怕为了便于分析，也是难以分开的。文学同样具有双重性，但它的两个方向是可以分开的：实际存在着根本不同的、各有其历史源流的“诗的语言”和“散文语言”。我可以用相同的词语写“诗”或“故事”，但要用截然不同的方法写。但是，至少在目前，我只能用形象来创造电影（至于诗的成分多一些还是散文成分多一些，那只是一种细微的差别。这在理论上是如此。在实践上则已迅速形成一种“叙事性电影散文”的传统）。

当然也存在电影中诗的元素非常明显的极端情况，例如布努艾尔的《一条安达鲁狗》的意图很明显是追求纯粹的表现。但是，为了实现这一意图，布努艾尔不得不使用了超现实主义的描绘手法。作为超现实主义作品，这部影片是了不起的，很少有几部超现实主义的文学和绘画作品可与布努艾尔争锋，因为它们为了适应超现实主义诗学的要求，内容往往过于庞杂，损害了文字或彩色的纯粹的

表现力，破坏了诗的特性。与此相反，电影形象的纯粹表现力不仅没有被超现实主义的内容所扼杀，反而得到了发扬。因为电影中的梦境和下意识回忆的真正梦幻的性质和超现实主义十分合拍。

如我已经指出的，由于电影不直接表现抽象概念，它靠隐喻生存。但是，单一的比喻总是有点粗糙和程式化的味道，例如鸽群上下翻飞或自由翱翔就表示一个人物的痛苦或愉快心情之类。只有细微差别的隐喻，微妙的诗之光轮，在一謦一咳之间，使雷奥帕底的诗《西尔维亚》的语言同彼得拉克的古典语言截然不同——这在电影中是难以想象的。最富于诗意的电影隐喻常常同电影的其他特性即纯交流的散文紧密结合在一起的。在短暂的电影历史传统中，这种结合使艺术片和娱乐片、杰作和时尚小品统一在一种语言程式之中。

然而，最新的电影倾向——从被誉为苏格拉底的罗西里尼到“新浪潮”，以至最近几年和最近几个月的作品——则是走向“诗的电影”。

由此而产生了一个问题：在电影中怎样从理论上解释和在实践上运用“诗的语言”呢？我在回答这个问题时，不想拘囿于电影，我打算利用我的特殊地位——文学和电影两栖——给予我的自由来扩大论述的范围，我要首先把问题换个提法：把“在电影中能否运用‘诗的语言’？”改成“在电影中能否运用‘自由的、间接的话语’的技巧？”

自由的、间接的话语

我们将会看到，想探讨电影中“诗的语言”这一技巧传统的产生是与自由的、间接的话语这一特殊形式结合在一起的。但我必须

首先讲明我所说的“自由的、间接的话语”是什么意思。简单点说，那就是作者完全深入其人物的内心，他不仅采纳人物的心理，而且也采纳其语言。自由的间接的话语的例子在文学作品中是极多的。但丁的作品中就有这种例子：他用摹仿的手法使用一些他在自己生活中绝不会使用的词语，这些词语是同他的人物的社会环境相联系的，让帕奥罗和弗朗西斯卡使用当时的宫廷用语和爱情小说的词句，让镇上的流浪者使用“粗俗的语言”……当然，自由的、间接的话语的技巧首先在自然主义作品中大量运用，例如维尔加的富于诗意的、拟古的语言。然后是大量出现在描绘个人内心的黄昏文学（即19世纪文学）中，其内容主要是摹拟性的话语。摹拟性的话语的特点是，作家不可能从中抽象出他所描写的某一特定环境的社会意识，而是人物的社会地位决定了他的语言（专用语言、俚语、行话、方言等等）。

必须区别“内心独白”和自由的、间接的话语。内心独白虽然也是作家摹拟某一人物的话，它至少在观念上是同作者的时代和社会地位相吻合的，因此，人物说的是作者的语言。在这种情况下，对人物性格的心理刻画和客观表现不是通过语言，而是通过风格。自由的、间接的话语则更带自然主义色彩，因为这是一种没有引号的真正直接的说话，因而更需要使用人物的语言。在没有阶级意识的资产阶级文学（即与全人类认同的文学）中，自由的、间接的话语常常只是一个假托。作家塑造一个尽量说虚妄语言的人物，是为了表达他自己对世界的独特看法。在这种不管出于什么原因，只是用作假托的间接话语中，人们可以找到许多从“诗的语言”那里借来的东西。

在电影中，直接的话语相当于“主观”镜头。在直接说话中，作者站在一旁，让他的人物说话（用引号）：

诗人已经站在我的面前，

“来吧，看呀!”他说，
　　太阳已经碰到了子午线，
夜，已踏上了摩洛哥的海岸。

但丁在这里用直接的话语逐字地重复了他的师傅的话。当一个电影编剧写阿卡多纳的眼中所见：“施泰拉跑过肮脏的小块草地……”或者卡比利亚的特写：“她朝四下张望，她看见……远处有一群男孩穿过金合欢丛，一面跳着舞，弹奏着乐器”时，他是在为将来拍摄或剪辑时会成为“主观”视像的镜头勾勒出轮廓。著名的主观镜头的例子并不太少，包括一些由于极度夸张而闻名于世的，例如在特莱叶的《女吸血鬼》里，从死人的眼里看世界，就仿佛从一个棺材里朝外看，也就是用仰角摇拍。

如同作家在运用自由的、间接的话语时并不总是有强烈的技巧意识一样，电影导演直到今天也是完全无意识地或者仅仅以非常朦胧的意识创造了电影语言的多种风格元素。自由的、间接的话语在电影中无疑是可行的，我们可以称它为“自由的间接的主观化”（和相应的文学手法相比，它可能要呆板和幼稚得多）。我们既然已经阐明了“自由的、间接的话语”和“内心独白”之间的区别，我们要看看这两种方法哪一种更接近“自由的、间接的主观化”。自由的、间接的主观化不会是真正的“内心独白”，因为电影不具备文字所拥有的那种内心化和抽象的能力，它只是一种形象化的“内心独白”而已。它缺乏独白作为一种有感而发的认识行为所应有的抽象的和理论的尺度。正因为它缺乏这个概念的元素，所以“自由的、间接的主观化”不能完全等同于文学的“内心独白”。直到60年代，我还举不出电影

史上有哪一部电影能称得上是作者完全进入他的人物内心，也就是说，一部完全“自由的、间接的主观化”的影片。我认为，一部整个剧情都由人物叙述，一切只经由他的视野并以他的反应去看的影片还没有产生。如果说“自由的、间接的主观化”同“内心独白”不尽相同，那它就与自由的、间接的话语相去更远。

如果一个作家“摹拟”他的一个人物的语言，那他就处于人物的心理状态之中，同时也就处于人物的语言之中，因此，从语言学上讲，自由的、间接的话语是不同于作家的正常语言的。

作家可以摹拟地再现不同社会出身的人的不同表达方式，因为不同的表达方式确实存在。任何语言真实都是由表明社会差别的各种不同表达方式构成的，它是阶级意识的一种表现：使用自由的、间接的话语的作家必须首先明确这一事实。

诗的技巧语言

正如我们所看到的，“约定俗成的电影语言”其实并不存在，或者说，即便存在，也是不着边际的，因为电影导演总是必须自行创造他自己的词汇。但即便是这种特殊的词汇，结果也是一种通用的语言，因为眼睛在任何地方都是相同的。这里不能使用特殊的语言、个人的语言和俚语，任何社会性的差异都根本不可能进入电影语言，为电影所使用。

如果一个农民（尤其是一个来自落后地区的农民）和一个受过教育的市民观看同一个场面，他们会觉得这是两种不同的现实，这是显而易见的。他们不仅感受到那个不同的事物的“连续”，而且同一事物在两个人的“眼光”里有不同的“外观”。这一点只可意会，不能言传，无规律可循。

因此，必须在这些“眼光”的基础上求得通用标准的电影导演，在实践中只能在心理和社会内容上同他的人物保持距离，但不是在语言上。他不能对语言进行自然主义的摹仿，即用另一个人的假想的“眼光”来观看现实。

当电影导演和他的人物融为一体，并通过他的人物来叙述剧情或表现世界时，他不能求助于出色的当然也是千差万别的语言工具。他只能以风格而不是用语言来进行创作。

其实，即使一个作家摹拟了某个和自己社会地位相同的人说的话，他也不可能依靠语言来刻画出这个人的心理特征（因为那是他自己的语言），而是要依靠风格，也就是依靠“诗的语言”的典型特征。

“自由的、间接的主观化”的基本特征在于，它不是一个语言的、而是风格的要素。人们也许可以把它解释为一种没有概念的和哲学抽象特征的“内心独白”。

这意味着，至少在理论上，“自由的、间接的主观化”的这种特性在电影中有很明显的风格可能性；它回到最原始的叙事方式，从而解放了被传统叙事程式扼杀了的表现可能性。借助于电影的技巧手段，它重新发掘出它那梦幻的、野蛮的、无秩序的、强悍的、幻觉的特性。一句话，“自由的、间接的主观化”使电影有可能建立起一种“诗的技巧语言”的传统。

下面我把安东尼奥尼、贝托鲁奇和戈达尔作为具体例子来谈，也可能还会涉及巴西的罗查或者几个捷克导演以及许多别的导演。

安东尼奥尼：纯粹美的神话

谈到安东尼奥尼（《红色沙漠》），我不想仅止于该片中那些被

公认为富有诗意的场面。例如，当两个人物走进患神经官能症的工人的屋里时，前景中出现两三朵用虚焦点拍摄的紫色的花；稍后，当他们告辞出来时，这同样的花不是用虚焦点而是十分清晰地重新出现在背景中。再例如，那场梦境戏一反彩色上的淡雅处理，干脆用最绚丽的特艺七彩拍摄（目的是通过“自由的、间接的主观化”，摹拟或不如说重新浮现一个孩子从连环画报上看来的热带海滩）。再如准备去巴塔哥尼亚旅行的场面：工人们在听讲，紧接着一个惊人“真实”的艾米里亚工人的动人特写之后，是发狂似地垂直摇拍仓库的白粉墙上一条铁青色条纹。这一切都反映了使安东尼奥尼的想象力得到展现的那种深沉的、神秘的、有时极为强烈的形式观念。

但是，为了说明这部影片的基础主要是这种形式主义，我想探讨一下风格处理上两个非常重要的现象，而且在谈贝托鲁奇和戈达尔时我还要接着探讨。1. 同一个事物用两个互相衔接的、几乎没有任何区别的镜头：同样一段现实，先从近处看，然后从“较”远的位置看；类似的还有先从正面，然后稍微侧转；或者在相同的平面上使用两种不同的透镜拍摄。以此表达出对事物本身的纯粹的美的迷恋。2. 让人物进入或走出画面的技巧，以一种常常是令人难忘的方式构成一组人物进场的蒙太奇镜头（我想称之为“不讲究形式的”蒙太奇镜头），这些人物仿佛是闯进了这个体现了纯粹的画面美的世界，它们服从于这种美的法则，而不是以自身的存在破坏了这种美。

因此，这部影片的内在规律，即“停住不动的画面”（英译文为“obsessive framing”，即指导演迷恋于画面的构图设计，迫使观众接受镜头的形式美。——编者）的规律清楚地表明了强调形式主义的主张最终能获得自由从而也获得诗意的主张（我用“形式主

义”这个词并无褒贬之意，因为我清楚地知道，一种真正的和真诚的形式主义灵感是存在的，这就是语言的诗）。但是，安东尼奥尼是怎么获得这种“自由”的呢？那无非是由于他为整部影片的“自由的、间接的主观化”创造了“风格条件”。

在影片《红色沙漠》中，安东尼奥尼不再像他在以前的影片中所做的那样，以一种有点别扭的方式、把他自己的形式主义的世界观用于某一特定的内容（精神病问题），他通过他的神经质的女主人公来观看世界，经由她的“眼光”来再现世界（她这次已不仅是就诊的病人，她已做过一次自杀的尝试）。通过这种具有风格特点的结构，安东尼奥尼拍出了最大限度地符合真实的作品。他终于成功地再现了他自己眼中的世界，因为他以自己的沉醉于唯美主义的视像，完全取代了一个女病人对世界的看法。这种取代之所以可行，是由于这两个人的视像大致类同。在这个取代过程中，即便有什么不尽合拍之处，也无关紧要。十分明显，“自由的、间接的主观化”只是一个假托，安东尼奥尼也许是相当随便地利用了这一假托，使自己取得最大限度的诗的自由，一种恰恰是以随意性为极限并因此而使人迷醉的自由。

贝托鲁奇：对细节的执著爱好

对静态镜头的迷恋同样也是贝托鲁奇的《革命前夜》的一个特点。但其涵义又与安东尼奥尼的不同。他并不像安东尼奥尼那样，喜欢把生活图景片段作为具有自在的美的、不含有任何其他意义的片段纳入画格。贝托鲁奇的形式主义不太注意绘画性，他的画面并不像绘画那样把现实解析成许多具有神秘的独立自在性的场所，使它们起隐喻的作用。贝托鲁奇的摄影机相当现实主义地紧扣住真

实（他像卓别林以至伯格曼这样的经典大师一样，使用一种诗的语言的技巧）；停止在现实的某一部分（帕尔马的河流，帕尔马的街道等等）上的静态镜头，显示出对那一部分现实的难以名状的、深沉的爱。

《革命前夜》的整个风格实际上是以女主人公（年轻的神经质的姑妈）的主要精神状态为基础的“自由的、间接的主观化”。安东尼奥尼是以作者的浸透了狂热形式主义的视像完全取代女病人对世界的看法，但在贝托鲁奇的影片里却没有这种取代，而是让病人对世界的看法和作者本人的交替出现，两者必然十分相近，交杂在一起不易令人察觉，在风格上也完全相同。

片中最有表现力的地方恰恰是那些“坚持不动”的画面和蒙太奇节奏，其现实主义（来自罗西里尼的新现实主义和若干较年轻导演的神秘现实主义）在超长的镜头和蒙太奇中不断发展，直至在技巧上臻于违情悖理的地步。这种对细节，特别是对毫不重要的细节抓住不放的做法，是同影片的风格体系相违背的：这等于试图拍另一部影片了。简言之，这是作者闯入了影片，声称他享有无限的自由，他因为另有某种新的灵感（出于对他亲自经验过的诗的境界的热爱而产生的潜在的灵感）而要放弃这部影片了。在一部以虚假的客观主义掩盖起其主观性的影片里，这是赤裸裸的、毫无掩饰的暴露其主观性的地方，这是以“自由的、间接的主观化”作假托的结果。

这就是说，在女主人公的混乱的、不连贯的、经常无端激动的精神状态中所见到的世界后面，不断隐现出毫不神经质的作者在其哀而不怨的、但绝非“古典”的精神状态中所见的世界。

戈达尔：一切动的东西都是美的

与上述情况相反，在戈达尔的艺术中，我们可以找到某些粗糙

的也许有点粗俗的东西。他不懂什么叫哀伤，因为他生活在巴黎，这种外省的和乡下的感情对他来说是陌生的。由于同一原因，安东尼奥尼的拟古的形式主义对他来说也同样是陌生的。他完全是后期印象主义的。他丝毫也不沾染那种带有乡土罗马特征的、保守时代的古老的、即使是非常欧化的（如在安东尼奥尼的影片中）肉欲主义。戈达尔不受任何道德的管束。他既不需要马克思主义的约束，也不接受学院派的良心谴责（这只适用于外省）。他的活力不受束缚，毫无节制，无所顾忌。那是一种按自己的尺度重建世界，对自己也不讲道德的力量。戈达尔的诗学是本体论的，它的名字叫电影。因此，他的形式主义是偏重技巧，具有诗的本性。对他来说，摄影机摄取的一切动的东西都是美的，这对现实进行技巧的因而也是诗的再造。当然，戈达尔也在玩老把戏：为了证明他的技巧自由的正当性，戈达尔也需要让主人公具有某种“主导的精神状态”——以一种神经质的、令人反感的态度对待现实。戈达尔的影片中的主人公们也是病人——资产阶级的精华人物，但他们并不接受治疗。他们虽身罹重病，但又生气勃勃，超出了病理学的限度。他们简直是一个新人种类型的成员。他们同世界的关系也是病态的：像中了邪似地只做单个动作或手势（这儿使用了比文学技巧更能强调环境气氛的电影技巧）。但是，这种停留在单一物象上的镜头并不长到令人难以忍受的程度；戈达尔既不把物象作为形式来崇拜（像安东尼奥尼那样），也不把物象作为一个迷失的世界的象征来崇拜（像贝托鲁奇那样）。戈达尔根本不懂什么叫崇拜，他平等对待一切东西，不分主次。他的影片中的“自由的、间接的话语”是为了把成千个不加区别的和互不连贯的细节组织起来。他以一种冷漠的、几乎只是为了追求自我满足的迷狂心情（这典型地反映了他的无道德观念的特点）把一堆乱七八糟的东西重新结合成一种含

糊不清、不知所云的语言。戈达尔完全不知古典主义为何物，否则倒可以说他是新立体主义，不过我们不妨称他的电影艺术为不正规的新立体主义。在他的影片里，在叙事过程中，在摹拟他的人物的精神状态的冗长的“自由的、间接的主观化”镜头之外，常常发展出第二条情节线，那纯粹是满足这样一种欲望，使一个被技巧弄得支离破碎、由一个粗俗的不讲究对称的立体主义画家重新构造的现实恢复其本来面目（这就是说，戈达尔常常在影片中自己纠正自己对现实的“新立体主义”的混乱的再现。——编者）。

“诗的电影”，如它诞生后几年里所表明的，是一种以具有双重特性为特征的电影。人们正常看到的是一部“自由的、间接的主观化”影片，它往往是不合常规的和大而化之的，一句话，是非常自由的，因为作者是在不断地摹拟“电影中占支配地位的精神状态”（一个病人的精神状态），所以影片在风格上享有极大的自由，给人以不同寻常、富于刺激性的感觉。在这样一部影片后面，同时展开着另一部影片：作者在其中根本不去摹拟主人公的精神状态，它是一部具有充分的和自由的表现力、甚至是表现主观的影片。

这部隐藏在后面的、没有充分实现的影片主要体现为停住不动的画面和蒙太奇节奏。这种停住不动的做法违背了通用的电影语言的规则，它受另一种不同的、也许更为真实可靠的灵感所驱使，它不发挥任何功能，只是为风格而风格。

所以“诗的电影”实际上是以创造风格为基本出发点的，而且在大多数情况下，这种创造风格的意图是真诚的。这就使作为一种假托而使用的“自由的、间接的主观化”没有任何神秘可言。

觉察不到摄影机……

这一切说明了什么？这说明，一种技巧与风格相统一的传

统——也就是一种诗的电影语言——正在形成。这种语言与叙事性的电影语言大不相同，这种不同肯定会像文学领域中的新形式那样被不断强化。

这种正在崛起的传统是以不断积累起来的电影化风格元素为基础的，这些风格元素几乎是在表现那些作为假托而挑选出来的人物的不正常的心理特征的过程中自然产生的。更确切地说，是为了表现作者的特征各异的形式主义世界观（安东尼奥尼的不拘一格、贝托鲁奇的哀伤、戈达尔的技巧性等等）。为了表现这种内心视像，必然需要一种特殊的语言，其技巧元素和风格元素都能服务于作者的灵感。因为这种灵感是形式主义的，所以这种语言就既是手段同时也是目的。

在这个正在形成之中、尚无一定之规（出于直觉或实用的不算）的传统所吸收的电影化风格元素全都是合乎电影表现的特有规律的。它们是纯语言的行为，所以要求一种特殊的语言形式。把它们逐一列举出来也就意味着为一部酝酿中的、尚未成文化的“诗体学”列出提纲，但它作为规范的力量已经是存在的了（从巴黎到罗马，从布拉格到巴西都可以发现）。

电影人士向来习惯于用“让人们感觉到摄影机的存在”这句老话来说明诗的电影的根本特点。直到60年代初，有经验的电影人士都遵循这一格言。但此后却被与之相对立的格言“绝不要让人们感觉到摄影机的存在”所替代。这两句口号清楚地说明了两种不同的拍片方法，也就是两种不同的电影语言。但必须指出，卓别林或沟口健二或伯格曼的伟大的诗的电影作品的共同特点是，“你不感觉到摄影机的存在”，所以他们的影片不是按照“诗的电影语言”的规则拍摄的。它们的诗意不在于作为语言技巧的语言之中。所谓觉察不到摄影机的存在即意味着语言为影片内容服务，语言附属于

内容：它毫无华饰，对事实绝不干预，绝不用语义上的任意变异（这是一种具有强烈的技巧、风格意识的语言常有的现象）来粗暴地改变事实。

我们不妨回忆一下《城市之光》中的拳击场面，卓别林像往常一样，同一个比他强壮得多的对手对阵。卓别林式的舞姿妙不可言，令人捧腹，他急促地忽而跳到东、忽而跳到西，动作对称但毫无用处，使人目不暇接而又极其可笑，摄影机在那里却一动不动，拍下每一个“全景”，人们感觉不到它的存在。或者我们再回忆一下古典风格的诗的电影作品之一的伯格曼的《魔鬼的宠儿》。当唐·吉奥凡尼和帕布罗三百年后从地狱出来重见天日时，伯格曼用了一个让那个主人公处在有点荒凉的春日田野背景中的镜头，一两个非常普通的特写和一个摇拍清澈空明、并无显著特点但极其秀丽的瑞典风景的长镜头。摄影机固定在那里，很规矩地摄下这些画面。人们觉察不到摄影机的存在。

这些古典风格的诗的电影并没有使用某种特殊的诗的语言。这就是说，这些影片不是诗，是叙事。古典风格的电影过去是、现在仍是叙事性的，用的是散文的语言。它的诗是一种内在的诗，就好比契诃夫或梅尔维尔的小说。

诗的电影先于文学

为了创造一种“诗的电影的语言”，人们必须用诗的语言来叙述虚构的故事。简单地说，人们必须创造这样一种艺术散文，它有一系列抒情的侧面，由作为假托来利用的“自由的、间接的主观化”来保证其主观性，它的核心是风格。

这就有充分的理由让人们感觉得到摄影机的存在了。交替使用

从25毫米到300毫米的不同透镜拍摄同一张脸，可以停留在一点上使物体像迅速发酵的面团一样凸现出来的长焦距变焦镜头，连续不断的、仿佛事先并无设计的逆光照明；手提摄影机的晃动，有意发虚的移动摄影，为加强表现力而故意打断镜头剪接的连续性，生硬的连接，无休止地停留在同一个画面上，等等，这一整套技巧都是有意打破常规，以求得不同寻常的、令人兴奋的自由，都是在无政府主义天地里乐而忘返的产物，不过它马上就被承认是行之有效的，是全世界电影共同享有的语言的和诗律的财富。

把这种新兴的技巧—风格传统详加阐述并给它命名为“诗的电影”有些什么用处呢？很明显，只是在术语使用上更加方便而已，如果不把这种现象置于一种更广阔的文化、社会和政治的背景上加以考察，这样做就没有什么意义。自从1936年（《摩登时代》问世的那一年）以来，电影一直走在文学的前面，或者至少可以说，在年代上电影比文学更早一些接触深刻的社会政治主题。

电影中的新现实主义（《罗马，不设防的城市》）预示了意大利整个战后文学的新现实主义和部分50年代的新现实主义；安东尼奥尼和费里尼的新颓废主义的和新形式主义电影预示着意大利新先锋派的复兴和新现实主义的消亡；“新浪潮”出色地宣扬了法国“观望学派”（ecole de regard）的初期特征，预告了这一学派的诞生。几个社会主义国家的新电影是最令人激动的第一批标志，表明在这些国家里对于西方的形式主义作为一种中断了的20世纪传统正在重新发生兴趣。

从更大范围来看，“电影中诗的语言”的传统的形成表明，形式主义作为新资本主义和最新文化发展的典型产物，正在强有力地重新兴起（当然，我从我的马克思主义道德观点出发，认为有可能出现这样一种情况，即作家的使命感暂时消失了）。

总　结

1. 诗的电影的技巧—风格传统产生于新形式主义的探索，是同文学创作中又变得时兴的语言—风格上的追求相呼应的。

2. 诗的电影中对“自由的、间接的主观化”的运用，如我们多次指出的，只是作为一个假托，好让作者找到借口以第一人称间接地说话。所以，作为假托使用的人物的内心独白的语言是以一种基本上是非理性的方式看世界的“第一人称”语言，而为了更好地表达自己，还必须求助于“诗的语言”的最出色的表现手段。

3. 作为假托来使用的人物，只能从作者自己的文化圈子中选择，这些人物必须具有和作者相近的文化、语言和心理，必须是“资产阶级的精华人物”。如果他们是属于另一社会阶级的，那就要把他们纳入精神失常、神经质或神经过敏的框框，予以同化。资产阶级在电影中也仍然代表着全人类，具有非理性的超阶级意识。

所有这一切都是资产阶级文化企图夺回它在同马克思主义的斗争中失去的领地并尽可能予以彻底变革的运动的一部分。在某种意义上说，它也是资产阶级朝着资本主义“内部革命”（即新资本主义）的方向前进的规模颇大的运动（我们可以称之为人类学的进化运动）的一部分。这种新资本主义对自身的结构提出问题并进行变革，而在同我们有关的领域内，再次赋予诗人们以一种假人道主义的职能，即宣扬形式的神话和技巧的意识。

电影符码的分节

[意] 温别尔托·艾柯 著
鲍玉珩 葛 岩 译 崔君衍 校

《电影符码的分节》(Articulations of the cinematic code)一文选自比尔·尼柯尔斯主编的《电影与方法》一书(美国加州大学出版社,1976 年版)。作者温别尔托·艾柯(Umberto Eco)是意大利著名作家,电影理论家。本文被认为是继法国麦茨的《电影:语言还是言语?》、意大利帕索里尼的《诗的电影》之后重要的电影符号学论文。

艾柯仔细研究麦茨和帕索里尼的观点,提出了电影符号学的新概念。艾柯从信息论角度阐述了电影影像本身就是符号系统,因而较之麦茨与帕索里尼更为彻底。艾柯认为,影片传给观众的并不是自然的真实印象,"形似性"不存在于客观世界原物与电影影像之间,而只存在于影像与文化背景造成的观念之间。

在总结麦茨和帕索里尼的论述之后,艾柯以列维—施特劳斯根据雅克布森音位学原理创立的"二元选择"规律为出发点,分析了影片情节中的二元对立符号系列。艾柯对电影符号学的重大贡献是对电影影像的三重分节和影像的十种符码。

艾柯认为,电影符码不仅有与自然语言中的音素和词素构成的"双重分节"相似的系统,而且有第三重分节。根据艾柯的分析,单幅画面有三重分节:第一分节是象形图像,第二分节是象形符号,第三分节是象形义素。而由

画面组成一个历时性段落（镜头段落）的动态结构也同样具有三重分节：动态图像、动素和动态结构。

从“影像即符码”的观点出发，艾柯认为单个镜头已经包含人为的约定俗成的因素，因而具有符号的特性，并且规定了影像的十大符码。

从某种意义上说，艾柯既吸收了麦茨和帕索里尼的一部分观点，同时又比他们走得更远，更彻底一些，因此，被人称之为电影符号学的第三种道路。

前　言①

这篇文章涉及目前我对视觉符码的符号学进行研究时接触到的若干方面；我认为，本文对电影问题的探索只是局部的验证——它并不企望成为系统的论述。尤其因为，我今天不打算探讨有关文体学、主题修辞学和影片大组合段的编码等方面问题，而仅仅指出电影符码可能具有的分节方式。换言之，今天我将提供一些分析假设的电影“语言”的工具（我们假设电影迄今提供给我们的只有《火车进站》或《水浇园丁》一类简单形式），这就仿佛学者们第一次考察英语形成系统的可能性时仅仅讨论《末日审判书》一样。

进行这些考察时，我将以对我最有启发的麦茨和帕索里尼的两

①从传统上说，关于电影语言的问题一直围绕着蒙太奇的特性和镜头之间的组接关系。艾柯，这位电影符号学界的新人，则以镜头自身与摄影影像为出发点。这样，他就不太注重电影句法问题（电影如何按时间安排画面以传达意义），而是关注对镜头自身的初始理解状态。因而，他的论述与其说和语言学，不如说与感受心理学（即学会识别视觉模型等）联系更为密切。英语的读者不难发现这个理论与切丽（Cherry）和康布里奇（Gombrich）一类作者的思想的相似之处。艾柯的主旨是从美学走向信息。——原编者注

篇电影符号学文献作为出发点。这里我指的是麦茨的论文《电影：语言还是言语?》和帕索里尼去年在彼萨罗提出的论文①。

为了谈得简短些，我只能探讨这两篇论文中似可商榷或需要引入其他学科加以补充论证的那些观点。应当理解，我的论辩是建立在对他们的由衷的敬重以及对他们的著作的浓厚兴趣之上的。我想麦茨和帕索里尼的起点必然是我的起点；但是，他们的论证方向是前瞻，而我的论证则倾向于回溯。

1. 换言之，在对电影进行符号学的考察时，麦茨认定有一个不可再行分析、不可进一步划分为通过分节构成分立单位的初级实体（primal entity），这种原体（primum）即影像（image）。这就是说影像是一种非随意性的、有内在理据的东西——它是一种现实的类似物，它不可能受“语言”的约定性的束缚。因此，电影符号学应当是没有语言活动的符号学，是一种特定“话语类型”的符号学；它可以划分出大组合段单位，这些单位的结合使影片的表述成为一种现实。我们今天谈及如下问题：是否可能超越作为一种实存的影像去发现程式、符码和分节方式。

2. 至于帕索里尼，他持有另一种认为可能建立一种电影语言的观点。他断言（我们以为，他不无道理），这种语言不必符合语言学家为词语语言规定的双重分节也能具有语言的地位。然而，在寻找这种电影语言的分节单位时，帕索里尼自己陷入了“现实”这个有争议的概念中。由于电影表述形态（一种视听语言）的原始要素应是摄影机捕捉到的作为自足整体的物象自身，因此，现实先于程式。但是实际上，帕索里尼讲的是一种可能成立的“现实符号

---

①指帕索里尼 1965 年 6 月在意大利彼萨罗第一届新电影节上宣读的论文《诗的电影》。——译注

帕索里尼的思想可见《帕索里尼论帕索里尼》一书。奥斯瓦尔德·斯达克为电影丛书编选的论文集。其中包括大量文献目录。——原编者注

学”，他讲的是从纯理论角度把自然语言转译为人类活动。

在对我们的研究方法进行分述之前，我想（尤其对今年的会议所讨论的专题而言）记住这种尝试为什么富有意义恐怕是不无益处的。

如果说符号学研究中有一种确定的指向，那么，它就在于把每一种传播现象归结为符码与信息的辩证关系。我强调使用“符码”（code）这一术语，从现在起我将始终用它来代替“语言”一词，因为按照语文语言这种特别系统化和具有双重分节的专门符码的模式去描述多种多样的传播符码总会引起概念的含混。符号学的考察遵循下列原则：如果要进行传播，那么传播过程必然由发授者组织信息的方式所规定。而信息发授者是依照社会上约定俗成的构成符码的惯例体系行事的（即便是在无意识层次上）。

……①如果接受者能够理解，这就说明，在他的理解之下存在着一个符码。假设我们没有能够把握它，这并不意味这里没有符码存在，而仅仅表明它尚待被发现。它也许是一种极不明显、转瞬即逝的符码。然而，它毕竟是符码。

当然，由此而断言传播方式不可能革新、创造和改变人们彼此理解的方式，那也是一种谬见。携有美学内容的信息是模糊信息的一个实例，它动摇了符码的概念，同时在这种语境内，它造成不同符号之间的一种新颖关系，以至于我们对符码形式的理解方式必须改变：从这个意义上说，这种信息提供了宽泛的内涵，具有丰富的信息量。但是，任何信息都要依附一定的冗余信息波（waves of redundancy）。对符码的随意处理不能过分，而从其他角度上看，符码仍然得到遵守。否则就只有噪音，而没有通讯交流；只有纯粹的无序，而不能有作为受控的无序与有序之间的辩证关系的信息可

①这里的意大利文本不完全。——原编者注

言。因此，如果组织信息的符码基本法则得不到遵守，那么认知创造活动是不可能的。不了解符码，也就无法说清哪里有创造。

在这种意义上说，虽然符号学表面趋向于完全的决定论，事实上它力求打破虚假的自由创造的神秘感。符号学通过对种种制约因素的探讨，将创造的可能压缩到最小限度，同时可以看清创造究竟发生在何处。符号学似乎始终倾向于断言：我们不是讲出语言来，而我们是被语言讲出来的；这是因为我们不是被语言讲出来的情况比我们的预想还要鲜见，而且总是发生在非相应的情况下（sub aliqua condifione）①。

认识语言由我们讲述时是有限度的，认识到这一点就意味着不要被诸如创造精神、奇思异想、纯粹词汇的虚假涌现所蒙蔽，以为这些词汇是以自身的威力传达涵义，是以魔力说服观众。它意味着，要对这种状况采取一种慎重态度、要善于捕捉到言语行动（信息）确实给了我们一些新意的情况，这些情况虽然在此之前未被社会所认识，但可以被社会所接受。但是，探索我们的历史性的与社会性的世界的认识毕竟是符号学的更重要和更根本的任务。因为符号学在描述符号世界中作为有依据的预期系统的符码时，也就描述了在对思维的前结构方式的心理学态度的世界中相应的预期系统。符号学向我们展示出在符号世界中安排为符码与次符码的意识形态整体，

---

①艾柯相信人类的所有传播过程都是符码化的，这是可理解性的必要条件。语文语言为我们提供了最复杂和最奥妙的符码类型；其他传播形式的结构则更为松散与含糊。我们可以理解各类信息，因为我们有一系列“有依据的期待系统”（systems of valid expectation）（这里他明显地表现出对感受心理学和信息论的偏爱）。我们已经学习到了（时常是无意识地）一系列感受规则，获得的这种知识使我们能够对我们所见事物提出假设。我们可能不时会犯一些错误，但是，对于整体来说，一种思维经济是有效的，而且我们是正确的。艺术作品尤其难懂，因为它们从定义上讲就是非常模糊的。——原编者注

而这些意识形态又反映在我们运用语言的预构成方式之中①。

正如皮奥·巴尔德里（Pio Baldelli）去年在这里所说的那样："对结构的分析必然包含内容，就是说包含语言结构中的意识形态……"我们同意罗兰·巴尔特的看法：如果要正确地进行结构分析，就必须反对唯美主义与形式主义，而这与人们的一般想法恰恰相反。

如果我们能够在我们原以为并不存在什么符码的地方发现了一个符码，我们就会在这里发现反映在传播方式之中的意识形态的制约因素，虽然我们原来以为在这里存在着完全的自由。在这个意义上说，符号学越发展，就越会认识到我们那些被视为创造和革新行为之中由社会动机规定的方面——社会动机转化为传播的动机和修辞的制约因素。这并非否认革新的可能性，也并非否认对系统提出挑战与批评的可能性，而是懂得如何在它们确实存在的地方识别它们，了解它们能够在什么样的条件下被建立起来。

让我们对电影程式的整体做一番这样的考察。人们已经普遍承认，在大组合单元与叙事功能的层次上（正如麦茨正确指出的那样），或者在真正的视觉修辞的技艺层次上（帕索里尼对诗电影与散文电影之间的区别做了有根据的分析），存在着程式与符码（亦可称之为"语言"）。今天对此已无须讨论。

现在的问题是看一看能否将影像语言归结为符码，将假定的动作语言归结为程式。这将导致对图像或图像符号的传统概念的修正，同时引起把动作视为传播的概念的讨论。

---

①艾柯力求通过指出偏见与态度也可以被视为"期待系统"与"思想的前构置方式"（我们能够在我们的意识和反应中无意识地获得和发展这种思维方式），把两种精神活动网络（感觉与意识形态）联系起来。但是他没有深入讨论这些期待的功效作用问题。也许他无意使自己陷入某种实用主义形式中。——原编者注

第一部分 论影像

1. 图像符号的概念

影像与影像再现的现实之间的自然相似是图像符号这一概念的理论基础。现在，这一概念将被坚决地加以修正；而我们在这里仅仅对其做基本的论述。此外，我只能提及我最近就这一论题所做的研究①。

从皮尔斯（Pierce）到莫里斯（Morris）到今天对符号学的不同见解，图像符号都被理所当然地说成是一种具有被再现物的某些特性的符号。然而对任何再现物（无论是一幅画，还是一张照片）的简单的现象学审视都向我们表明，一个影像并不具有再现物的特性；以为图像符号的有理据性与语文符号的任意性相对立的观点并不成立（过去，图像符号的有理据性仿佛是无可争辩的）。因此，我们认为，图像符号也完全是任意性的、程式化的和无理据的。

然而，对这些论据作进一步分析之后，我们还是会立刻做出这样一个让步：图像符号复现了与标准的感知符号相关的某些感知状态。换言之，我们把影像感受为求助于一个给定符码的信息。但是，这是制约我们感知行为的标准的感知符码。尽管图像符号再现着感知状态，但是它再现的只是某些状态：在这里，我们面临的是

①艾柯坚持认为，所有的符号（不仅是语文符号，也包括影像）都是随意性的和约定性的，所以我们需要学会如何翻译它们。它们是文化的，而不是自然的。但是他承认，看一幅斑马的照片，比听到或读到“斑马”这个字眼，在某些方面更接近于看一个真实的斑马。然而，艾柯坚持认为，符号学家应当集中注意的是观看与理解这个形象时的不同之处，形象是与动作世界中的客体相对立的。——原编者注

新的转写（new transcription）与选择的问题。

在回忆被感知的事物和认知熟悉的对象时，都有一个经济原则，这个原则的依据就是我所说的“认知符码”。这些符码包括一个对象中最有回忆性或进一步交流意义的某些特征：譬如，我在一定的距离之内，不用看到头部的确切外形或腿与身体之间的关系，就可以认出一匹斑马。我只需看出两个最贴切的特征（四足与条纹）就足够了。

类似的认知符码制约着我们感知条件的选择，而我们也有意把这种感知条件转化为一个图像符号。因此，我们通常将斑马描绘成身带条纹的四足动物；但是假设非洲某部落已知的四足动物有斑马和鬣狗，两者身上都有条纹，那么，描述它们的时候则应突出区别两种图像的其他感知条件。复现条件给定之后，便可按照真正的图像符码——即图示符码的规则来进行转写，而且在使用这些符码的时候，我可以用我喜爱的任何方法（采用细线条，采用色斑等）画满腿部。

现实中有类型众多的图像符码。我可以通过一条连续的轮廓线（实际上，这条轮廓线恰恰是对象所不具备的特征）与色调和光线的配合来表现躯体，创造出将主题从背景之中区分出来所需要的感知条件。这一实例既适用于水彩画，也适用于照片，区别只是适应程度有所不同而已。照片是现实的类似物这一理论已经站不住脚，甚至被一度拥护它的人所抛弃——我们知道，为了认知摄影影像必须训练有素。成形于胶片上的影像类似视网膜上的影像，而不像我们感知的形象。我们知道，感觉现象被转写在胶片的感光乳剂上，其方式如下：即使这里存在着与实际现象的因果联系，构成性的图示影像可视为完全任意性的，尽管要尊重这些现象的原貌。当然，任意性和理据性都有不同的程度，这一点将放到更大的范围中去探讨。但是，确实每个影像都不同程度地产生自一系列连续的转写。

2. 图像符号的信息内容

可以看到，图像符号是把作为感知到的同一形态体现在不同的实体中。这就是说，图像符号是以两种不同可见现象的相同结构的同一操作过程为依据的（在某种程度上如同一种语言中的位置与差别系统可以类似于一种动态联系中的位置与差别系统一样）。我们亦以此作为一个出发点。然而，提炼一种结构模式就是提炼一种符码。结构不是自在的（至少，我是不赞成结构是自在的这一种说法），而是通过一种理论创新活动、通过对有效程式的选择才确定的。

这些程式是以选择和对立系统为依据的。在两类不同事物中立即魔术般出现的结构框架并不是一种不可分析的形似问题：它可以按照二元选择规律加以分析[①]。

正如巴尔特在《符号学原理》一书中所说的：摹拟和指状的（或称二元的）选择在同一系统内会合。但是，这种会合将导致产生一种循环，这一循环的依据是使无理据性的东西自然化和使有理据性的东西文化的两种倾向。从根本上说是因为最自然的现象——具有明显的类比关系的现象（譬如：感知）——今天可以被

①艾柯采用了彻底的三进位制。他相信人脑的工作像一个数字计算机，把任何连续的事物分解成一系列的不连续的选择。感知的活动状况更像一个电视扫描系统。这样就带来了感知活动的微妙问题。在语文语言中，在两个不同的音素之间有一个被马丁内（Martinet）称之为“保险范围”的东西：“p”和“b”有很大区别，如果这里有大量的含糊的半音，那么语言的可理解性就开始瓦解。视觉形象则不相同，看过色盲测试图都理解这一点。颜色混合在一起，要区分出一种颜色与另一种相异是十分困难的。一种颜色与另一种颜色之间的细微差别也是千变万化的（就像品茶或品酒都需要像分辨颜色那样的技能）。颜色如此，声调亦如是。在两音相似的词汇之间例如：squirls 和 squggles，就没有什么“保险系数”。然而，我们能够为了实用的目的，说出钟表上表示的时间，从两个指针的微妙的关系中，我们就能极其精确地，根据两指针的夹角来掌握时间，使我准时赶上火车而不误时。——原编者注

归纳为指状过程，即在人脑中，形式可以依据取舍选择而初具轮廓。皮亚杰的发生学结构主义有此论断，建立于控制论方法之上的神经心理学理论也持有这一看法。

因此，我们可以说，以类比的、连续的、不具体的、有理据的、自然的因而是“非理性的”影像出现的任何事物不过是在我们目前的知识和操作能力上还不能还原为分离的、指状的、纯区分性的某物。就“类似”形象这种神秘现象而言，目前只要认识到知觉机制自身隐含着编码过程就足够了。如果在这一层次上也有编码，那么，在大组合段与图像逻辑程式的层次上，风格学价值的结合①也就获得了显然更为充分的解释。

无疑，象形符码不太稳定，更具暂时性、囿于有限的群体或囿于个人的选择，因为它不像语文语言符码那样稳定，其中可选择的变体超过了真正的相关特性。然而，我们已经懂得，供选择的变体已具有诗学的特性（正如在语音方面为音韵表达形式增加了决定涵义的音调），可能被程式化。

同样，毫无疑问，将一个象形符号精确地分解为第一分节的要素是很难的。如前所述，一个象形符号几乎总是一个义素（seme）②——即不是相应于语文语言之中的一个单词，而是一段表述。一匹马的影像不意味“马”这个单词，而最小限度也是意味着“一匹挺立的白马的侧影”。马丁内（Martinet）学派（我特别指出路易斯·普里

①组合段（syntam），艾柯使用的这个法文术语与布龙菲尔德（Bloomfieldian）使用的英文术语（syntama）相对立。这两个术语表示相同的概念，其区别正如法国学派与美国学派在自己研究方法上的区别一样。——原编者注

②义素（seme）。艾柯把法文义素 seme（伯鲁松、皮埃尔托等人使用的词）译成意大利文的 seme。这样，这个概念从布龙菲尔德采用了“素位”（sememe）这个词后，发生了变化。——原编者注

托最近的考察）证明，符码使义素程式化，而义素不可再细分为更小的分节单位。因此，符码仅有单一的分节，无论是第一分节还是第二分节（我们将在第三部分中讨论这一点）。对程式化的义素加以分类，并且在这一层次上进行解析，这对符号学的考察来说已经足够了。再者，如果说现在尚未有其他理由指明进一步考察的方向，那么，过去所做的一切可以让我们更有分析性地列出一份可能存在和可以认知的分节方式①。

3. 符码一览

（1）感知符码：在知觉心理学范围内加以研究。它们建立起一种有效的感知条件。

---

①语文语言有双重分节。第一分节是音素（phonemes），正如叶尔姆斯列夫（Hjelmslev）指出的那样，它可以通过一种简单的通讯测试加以确定。例如，如果我们把 pig（猪）改成 big（大），我们则获得了不同的意义；因此，我们可以把“p”和“b”视为不同的音素。第二分节是语素（morphemes）的分节。这里我们也可采用简单的通讯测试证明。如果我们把 full—speed（全速）改变成 half—speed（半速），我们也获得了一个不同的意义，不过这是一个不同的层面上。同样，我们也可以把 full—speed（全速）改变成 full—back（全速后退），把 half—speed（半速）改变成 half—back（半速后退）。以此方式，我们则可以识别四个区分性语素：“全”（full），“半”（half），“速”（speed）与“后退”（back）。这样，语文语言就有了双重分节。根据艾柯的主张，当我们开始研究视觉画面时，我们发现，我们需要假设三重分节，即意义会受到影响的三个层次。第一分节是“图像”（figures）。通过这一点，艾柯似乎说明，我们可以根据对不同颜色、线条的角度的分辨，区分出一幅抽象画与另一幅抽象画的不同的途径；说明这些差异是有意义的；说明这样一种形成上的差异必然获得了一个对应的符号学的差异。第二重分节是“符号”（signs）的分节。这里艾柯似乎指出我们认知某种线条或形态的途径。线条和形态都在外部世界、在动作世界中有一个实物或一组实物作为它们的参照物。这样，我们就可以把一个椭圆形加一个圆点看作一个眼睛。第三重分节就是“义素”的分节。这里，艾柯的意思概括起来就是指出我们把不同的元素构成一幅完整的图画的途径：一双眼睛＋鼻子＋嘴＝面孔。艾柯没有讨论以何种交流测试方式可以用于每一个层次，以使它们有依据地确定下来。——原编者注

（2）认知符码：依据我们认知的对象或者回忆起的被感知对象，这些符码把知觉条件整体构筑为义素——所指的义素是有意义的，如白色皮面上的黑色条纹。这些对象往往以这些整体为参考进行分类。这类符码在智力、记忆、或学习机制心理学内加以研究，也可以在文化人类学内进行研究（参阅《原始文明分类法》一书）。

（3）传输符码：这种符码构成决定影像的感知条件（例如新闻照片中的点、或电视影像上的扫描线）。它们可以用物理学信息理论方法对它们加以分析。它们确定的是如何传输一种感觉，而不是一种先预构好的知觉。在确定某一影像的结构时，这些符码打破了信息的美学限定，由此而引出情调符码、体验符码、风格符码以及无意识符码。

（4）情调符码：我们用它来称呼已经程式化的可选择的变异形成系统——由符号的特殊音调赋予的韵律学性质（如“强度”“张力”一类）称呼已经风格化的真正的内涵系统（如“优雅的”或“表现的”一类）。这些程式系统伴随着作为附加的或补充信息的象形符码的纯粹要素。

（5）象形符码：它们通常建立于依传输符码而现实化了的可感要素之上。可以将其分为图像、符号以及义素。

a）图像（figures）：这是些依据符码法则转写为线条符号的感知状态（例如，立体与背景的联系、光线对比、几何学效果等）。这些图像在数量上不是无限的，而且也不总是可以区分的。因此，象形符码的第二分节方式是多种可能的连续体，从这个连续体中产生出许多独立的信息，它们在前后关系中是可以被译解的，但是难以归结为一个精确的符码。确实，这种符码还未被识别出来，但是这并不意味着它不存在。至少，我们知道：如果我们在改变图像之间的联系时超出了一定的界限，那么原来的感知状态就不再能够被

表示出来。

b）符号：它们首先表示通过程式化的图示手段识别的义素（如鼻、眼、天空、云彩）；或者表示“抽象模式”，象征、事物的概念性简图（如用带放射线的圆圈来表示太阳）。在一个义素内很难对它们作分析，因为它们具有不可分立的外观，是图示连续体的一部分。它们只有在这个义素的前后关系中才能被识别出来。

c）义素：一般情况下它们被视为“影像”或“象形符号”（一个男人、一匹马等）。事实上，它们构成一个复杂的象形短语（如“这是一匹站立的马的侧影”或者至少是“这里有一匹马”）。它们的分类极为简单，而一个象形符码通常只是在义素的水平上起作用。既然象形符号只有在义素的前后关系中才能被识别，那么义素就是传达这些符号的关键因素，使符号彼此并列。因此，义素应被视为一种个人语型（识别性符号）。

在同样的文化模式范围内，甚至在同样的艺术作品之中，象形符码很容易转换。这里，视觉符号表示突出的主题，把感知形态表现为图形时，背景形象被限于全完成认知义素，其余部分则是模糊不清的（在这个意义上说，一幅古代画作中被孤立和被夸大的背景形象，很像是某些现代绘画——现代造型艺术愈益摒弃简单地复现知觉状况的做法，而仅仅再现很少的认知义素）。

（6）图示符码：它们把“记下了”象形符码的“所指”提到“能指”的地位，以求包含更复杂的和文化性的义素（不是“男人”、“马”而是“国王”、“神马”、“亚历山大的坐骑”或“巴兰的驴”等）。因为它们以全完成认识义素为基础，所以通过象形的变异形式也可以被识别。对于立即认知和分类来说，它们造成了十分复杂的但仍然可以立即认知和分类的组合形态，诸如“耶稣的诞生”、“最后审判”、“启示录的四个牧马人”等。

（7）体验和情感符码：它们可以确定（有极大的变异性）由前置符码（preceding code）的义素造成的内涵。一座希腊神庙可以包括“希腊人的理想”、“古典”、“和谐的美”这类内在意义。迎风招展的旗帜可以包括“爱国主义”或者“战争”这类涵义——所有的内涵都依赖于情境。因此，某类女演员在某个历史时期是“优雅与美丽”的体现，而在另一时期则会显得可笑。情感的直接反应（诸如性欲刺激）附加在这一传达过程中的事实，这并不证明反应是自然性的、非文化性的：一定的程式使一种外在类型比另一种类型更引人注意。情感符码的另一实例：一只眼睛上有黑疤的男人肖像在形象逻辑符码范围内可以表示海盗；另一个肖像可以包括“邪恶的人”这一涵义。诸如此类，不一而足。

（8）修辞符码：它们产生于已为社会吸收成为传达模式或规范但尚未通行的象形处理方法的程式化过程。作为一般的修辞符码，它们可以分为修辞格、修辞提示和修辞证明。

a）视觉修辞格：它们可以归结为语文的、视像化的形式。我们在隐喻、换喻、反语、夸张中找到例证。

b）视觉修辞提示：它们是含有特殊情绪或体验内涵的象形图示义素。例如，一个人在看不到尽头的两边是树的道路上走远，这个影像表示“孤独”；依据象形图示符码，一个男人和一个女人爱怜地注视着孩子的影像可以表示“家庭”，这一影像成为证明“一个美满幸福的家庭是令人羡慕的”这一内容的提示。

c）视觉修辞证明：它们是真正充满了证明力的组合结构体。在影片剪辑过程中它们被联结起来，不同的画面之间的连续——对立关系传达出某些复杂的立意。例如，“某人物到达了一个犯罪现场，怀疑地看着尸体——他要么是罪犯的同伙，要么则是通过谋杀而获利的家伙。”

（9）风格符码：这些符码是在修辞学上符码化的或者一次性被实现的起决定作用的独特表现手段。它们表示风格上一种成功的类型，一种“作者”的标志（例如，在影片剪辑方面：一个人走在大路上，渐渐远去，直到仅仅成为远处的一个小点——卓别林），或者是一种情绪情境的典型化实现（例如，一个女人露出淫荡的神色斜倚在前室的柔软的挂帘上——战前的色情主义），或者还是一种审美理想或技术风格理想的典型化实现过程。

（10）无意识符码：它们构筑出象形的、或象形逻辑的，风格的或修辞的有决定性意义的结构形态。通过程式，它们可以允许某些认同或投射，刺激确定的反应，表现心理情态。它们特别用于劝诱性媒介（persuasive media）之中。

第二部分　论动作概念

在其对于作为“动作的书写语言”的影片的符号学研究中，被皮埃尔·保罗·帕索里尼完成了四项有意义的工作：其一，他坚持认为，在这里，一种电影语言（我们的说法是符码）可以被编码，而且不仅仅是一种一般的视听技术。同时，这种编码不必非得遵循语文语言的双重分节模式；其二，他坚持认为，由于电影只是记录了一种前存在语言——即动作语言，电影符号学可以首先被视为现实的符号学；其三，他试图将电影语言分节为符素（monemes）（他把符素规定为与镜头相应的相当复杂的意义单位）和影素（cinemes）（它们是现实中的客体与动作）。符素和影素各有自己的意义（自然意义而非约定俗成的意义），具备第二分节因素，是分立的和有限的，正如我们在日常生活中遇到的事情形态一样；其四，在这种“语言”的基础上，他精心构想了一种语法、修辞和风格学，它们都能够归入操作规

则；它们的功能是作为起始符码，展开（多少有创造性地）影片的表述。我可以接受第一和第四点，我想反驳的是第二点；而对第三点，我将做些注解以达到纠偏和综合的目的，使这一研究走上正轨。我仅希望我的想法能够从这样一种精神上被接受。

1. 对第二点的批评

把动作称为一种语言，对于符号学而言这是有意义的。但是帕索里尼在此使用“动作”一词包括两个不同涵义。当他讲到史前人的语言学遗迹是由完整的动作而独立的现实变形时，他的“动作”是指产生实物—符号的有形过程。我们是这样认知这些符号的，但是并非由于它们就是动作（即使像在每一个通讯动作中一样，在符号中可以认知出一种动作的轨迹）。这些符号就是列维－斯特劳斯所讲的符号，列维－斯特劳斯把一个社团使用的器皿用具解释为一种交流系统的元素（这是一套相当复杂的文化）。但是这种交流类型与作为富有涵义的行为姿势的可见动作没有任何关系，帕索里尼在论及电影语言时，对可见动作尤为注重。让我们再看看动作的第二个意义：我睁开双眼，抬起手臂，晃动身体，启齿微笑，翩翩起舞，挥舞拳头——所有这些动作同时也是交流的举止（我用这些动作对别人讲了些什么；或者，别人用这些动作传达给我有关内容）①。

①这里，艾柯提出一个极有意义的观点。遵循某些行为经验论者的道路，他在对姿势语言（或现在通称的身势手势学）的研究中已经得出了相当大的战果。他专门研究日常生活中的姿势，虽然在此之前已经做了一些专门性的研究（如：对游方僧和芭蕾舞演员的姿势的研究）。艾柯提出在电影中是否已经发展起了各种姿态的一种特殊类别与系统。他提到无声影片的摹仿风格，而且我们可以继续考察西部片的姿势风格；在西部片中，影片已经发展了自己的“人工的”姿势语言，明显的实例为数众多，举不胜举。——原编者注

然而，这些姿势不是“自然”（因此也不是从自然、非理性和先文化涵义上的“现实”）；它是程式和文化。这种动作语言的符号学已经存在——它被称为手势学（kinesics）。尽管，它是尚处形成阶段的一门学科，这没有脱离描述性质（对人们的位置，讲话者之间距离的意义的研究），手势学正在把人的姿势系统化地编为可以组织成系统的意义单位。正如皮丁格（Dittinger）和李·史密斯（Lee Smith）所说：“人体的姿势与运动不是人性的本能，而是习惯的行为的系统，在不同文化中，表现不同。”（读过摩斯关于身体功能的精彩论文的读者来说，这段文字并非危言耸听）。雷·白德维斯特尔（Ray Birdwhistell）已经整理出姿势的不同运动的约定性概念系统，按照调查范围，区分出不同符码。他为最小的运动单位选择了一个名称——身势手势元（kine），这一运动单位可以被独立开来，具有独立的、被称为手势语影素（kinemorph）的意义。自此整理手势语句法（kinesic syntax）的工作向前迈出了一步，这可以阐明大量的可成符码的组合单位的存在。在这一问题上，尤其应当指出：即使我们假定存在一种有生命的自发性，事实上，这种自发性已经被文化、程式、系统和符码，或宽泛地说，被意识形态等吞没了。在这里，符号学利用自己的工具进行探索，把自然转写为社会与文化。如果说可以研究调整两个谈话者之间的距离、接吻的方式，或者把一种挥手再见变成一次绝望的永别所必须的离别过程的限量的程式化和有涵义的关系，那么我们就会发现，电影转写的动作世界已经是一种符号世界。

电影符号学不可能仅仅是转写出天然自发动作的术语的理论。实际上，它极接近于手势学，同时，它利用这些术语研究象形性转写的各种手段，确定一种属于电影的风格化姿势，蚕食和

改变已有的运动符码的程度。默片必须把正常的手势身势元加以夸张，而安东尼奥尼的影片看上去是减弱它们的强度；在这两种情况下，因风格化需要而产生的人为身势手势语加在接受电影信息的群体的习惯上，并且改变着它的运动符码，是对转换、传达，以及对身势语可识别性的界域的研究。这是为电影符号学所做的一种有意义的争辩。但是在各种情况下，我们都是陷在符码的制约性范围之中；而且，对我们来说，影片不再是现实的奇迹般的再现了，而是作为一种讲述另一种先在的语言的语言，两者通过程式系统互相作用。

这是很清楚的。在电影传达过程中仅仅作为电影传达元素出现的姿势单位层次上，符号学的考察显得更为重要，在此过程中，这种元素无法进一步加以析解。

2. 对第三点的批评

帕索里尼断言，电影语言有自己的双重分节，即使它与语文语言的分节不符。在这个前提下，他提出了一些应加分析的概念：

a）电影语言的最小单位是构成一个画面的不同现实物象。

b）这些本是现实的形态的最小单位被视为影素，与音素单位类似。

c）各影像素聚合为一个更大的单位，即与语文语言的语素相应的镜头。

这些论断应该做如下修正：

a）构成一个镜头的不同真实物象是我们所称的象形义素；我们已经看到，它们不是直接、有理据的意义现实因素，而是程式化的效果。我们识别出一个物象时，这就意味我们认为一个“所指”

（以象形符码为基础）是由一个“能指”形态包含的内容。帕索里尼在赋予假定的真实物象以能指功能时，没有明确区分维托里欧·索蒂尼（Vittorio Saltini）去年评述过的这一点，即符号、能指、所指与参照物之间的关系。而如果这里是一回事，那么符号学可不能容忍参照物与所指的代替。

b）被分解的涵义的局部。无论如何，这些最小单位不能等同于语文语言的音素。我们在下面将要论及，音素是语素被分解后的成分（语素是一个涵义单位），它们并不是一些具有独立意义的构成部分。然而，帕索里尼的影素（各种可识别的事物的影素）仍然保留着它们各自的完整意义。

c）更大的单位，镜头，不等于语素，而更与短语（utterance）相近（麦茨以前讲过这一点）。例如，“这里有位个子高大、金色头发的教师，他戴着眼镜，穿着格呢服装，侧着身对着坐在双人木凳上的十名小学生讲话，学生们正在慢慢地吞咽着什么，等等”。

为什么要批评帕索里尼的术语呢？因为，要么就必须对一个符码的分节进行分析，要么就不进行分析。如果像麦茨那样不进行分析，那么承认电影是以不可分解的单位为开端（如镜头是非固定的、连续的、有理据性的，与它所复现的现实相类似的）也就足够了；然后在大组合段单位的层次上寻找电影的符码。但是，如果必须找到一种电影的“语言”（我相信帕索里尼的工作是有意义的），那就要严格地进行探讨，正如对非语文符码的分析一样。

因此，在重新论述电影符码的若干符号学观点之前，我必须提及路易斯·普里埃托讨论符码的各类分节的著作。

第三部分

（全文略）①

第四部分 电影符码的分节

最后一个问题：符码是否可能有两个以上的分节？让我们看一下在一种语言中制约两个分节的运用的经济原则：少量的单位（字母）本身并没有意义，而只有区分的价值；但是它们组合在一起时则形成大量的意义单位（符号）。

探索第三层分节的目的何在？

首先在符号与符号的组合之中，确立某种“超意指”（huper - significance）恐怕是很有益的（“超意指”这一术语类似用以界定欧氏几何学范围之外的某物空间的“超空间”）。在这种情况下，构成超意指的各部符号不全具有局部的存在，它和超意指之间的关系，就如同符号与图像之间的关系一样。这样，在一个三重分节的符码中，要有图像（互相组合为符号，但各自并不包含符号中的意义）、

---

①在第三部分，艾柯对路易斯·普里埃托的著作（见下）做了概述，列出了不同类型的符码和它们不同的分节。

普里埃托注意到一些次语言，如海军的信号手段（旗语、灯语等——译注）、交通信号，旅馆房间编号、电话号码。最后，作为带有活动分节的符码实例还有调性音乐、扑克牌游戏与军衔等等。文章最后，他谨慎地指出：

“所有这些被提出来可供选择的对象仅仅是为了指明企图建立抽象的符码的分节层次有多么困难。最重要的问题不是牵强附会地在确定的关系之中识别确定的分节数量。一个元素出现在第一分节还是出现在第二分节，这毕竟完全取决于你自己怎样看待它。”（见路易斯·普里埃托著作《信息与符号》，P，V，F 出版公司 1956 年版。《理解学原则》，1964 年，海牙，莫东出版社）。——原编者注

符号（可能组合为句子段）、未知因素（产生于符号的组合，各符号本身同样不包含这种因素的意义）。语文符号的“狗”（dog）中的一个字母本身并不表明狗的某个部分；因此，作为超意指未知因素“x”的一个成分存在的符号并不表示未知素“x”所表示的事物的一部分。

下面，我们将证实，电影符码是唯一具有三重分节的符码。

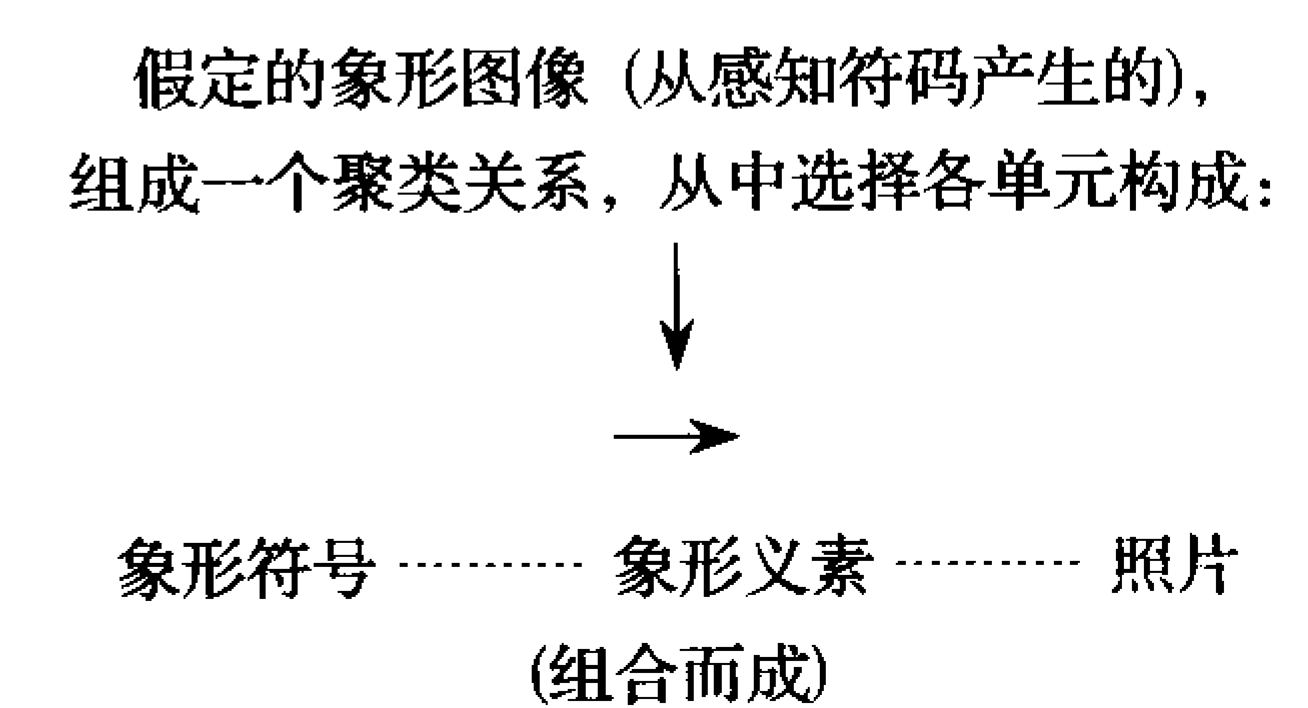
我们再看看帕索里尼指出的那个镜头①—— 一位正在教室里向学生们讲话的教师。把它放在一幅照片的层次上，即从活动影像的历时性流动中分离出来进行共时性的研究。这样，我们有了一个单位语符列，其构成部分可以等同于共时地组合在一起的义素——如“一位高大、白皮肤的男人站在这里，穿着一套浅色的服装”……这样的义素等。它们可以被分解为更小的象形符号—— “人的鼻子”，“眼睛”，“四方脸盘”等等，它们在该义素的前后关系中可以被识别出来，同时还具有外延或内涵的意义。与一个感知符码相联系，这类符号可以被进一步分解为视觉图像：“角度”、“光线对比”、“曲线”、“主体与背景的关系”等。

应当指出，为了认知近似于多少程式化的义素的照片（某些特征使我识别出象形图式义素“教师和学生们”，并且把它与“父亲和一群孩子”加以区别），未必如此分析。但是，如前所述，这并

①艾柯把影片中的单独的画格看成是一幅画面，它有三重分节（即象形图像、象形符号与象形义素）而由画格连续结合成的镜头的段落看成引入姿势的新方面，它也可能同样具有自己的三重分节（动态图像、动素和动态形素）。然而，形式复杂的许多姿势可能同时出现，因此，分析问题显然也是相当复杂。此外，虽然艾柯没有提出这样一个观点，但是姿势并非全是动态性的，或者，动态性至少可以具有十分不同的方式。譬如，眨眼睛是一个简单的动态姿势，它可以具有时间性。但是“不动的龇牙咧嘴”的样子，或者“斜视”的样子是什么呢？鲍嘉（美国著名男星——译注）的一动不动的上嘴唇，常有一个固定的姿势的涵义，它明显地刻板呆滞，因为它从来就是一动不动的。——原编者注

不意味着没有分节——或多或少，它总是可以被分解的，或者是被数据化的。

如果我们依照流行的语言学成规，画出这种双重分节的图表，我们必须采用互相垂直的两条轴线（一条是聚类轴，另一条是组合轴）。

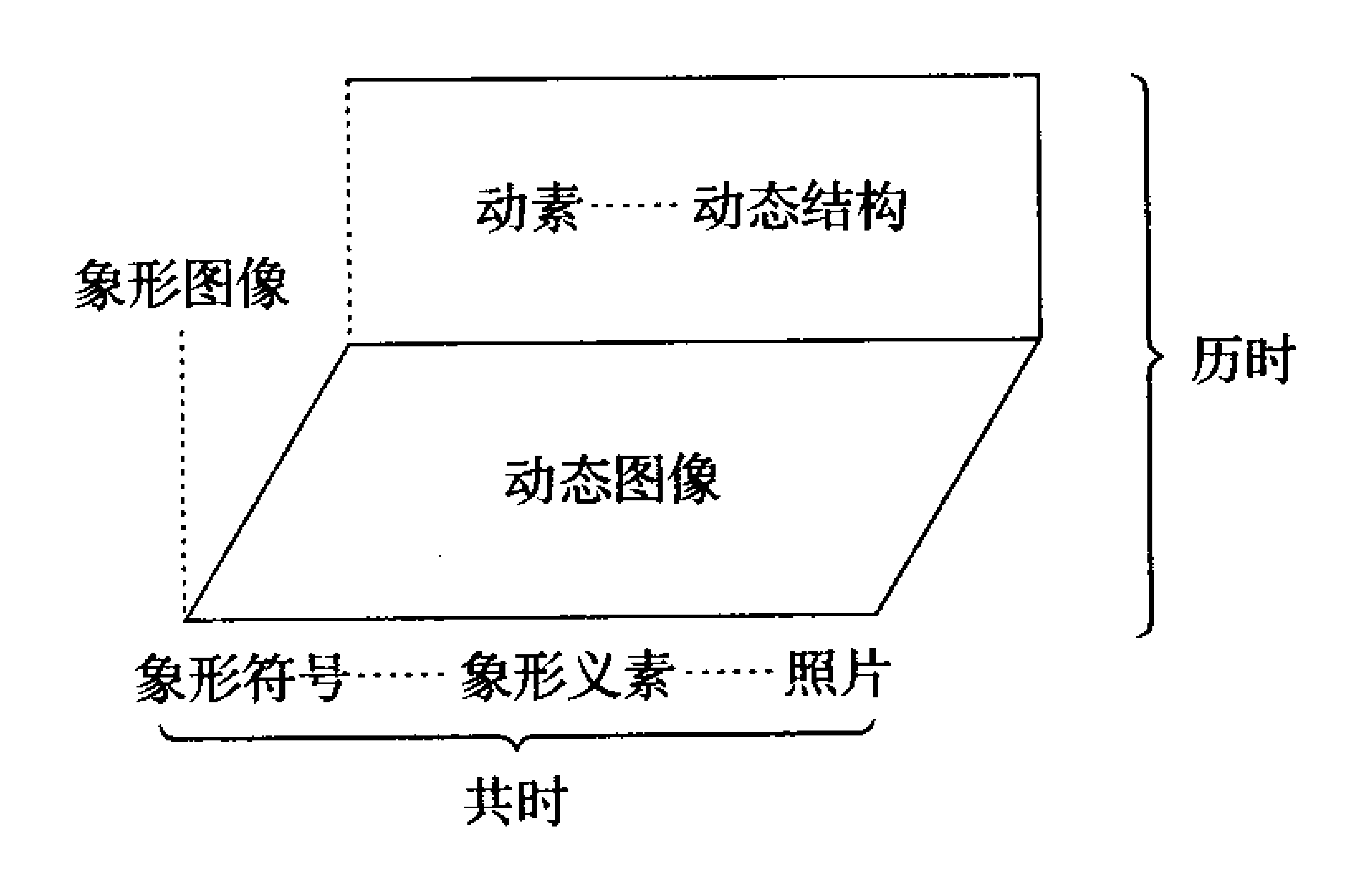


然而，由照片过渡到镜头，人物要完成一定的姿势，象形符号通过历时的运动产生动素，动素又进一步被安排组织为动态结构。除非，电影不是这样复杂。事实上，身势手势学提出了这样的问题：作为有意义的姿势单位的动素（这样也可认为是语言形素的等价物，是动态符号）是否能够被分解为动态图像——即分立的、不具动素意义的动素的局部成分（就是说，大量的无意义的动作单位能够构成多样的有意义的姿势单位）。现在，身势手势学在界定姿势连续体中分立时间单位时遇到了难题。但是摄影机没有遇到难题。摄影机将动素分解为一些分立单位，这些单位自身仍然没有什么意义，但是，它们对其他分立单位具有区分性价值。如果我把两种典型的头部姿态（即“可以”符号和“不行”符号）细分为一些物影，我发现，许多部位看不出是表示“可以”的动作，还是表示“不行”的动作。事实上，假如我的头部转向右边，它可以是“向右边的人点头”的动作与“肯定”动素的图像的结合（这时

动态结构就是“我向右边的人表示可以”)；也可以是“摇头”动素与否定动素的图像的结合（这一动作可以有不同的内涵，这时的动态结构是“我摇头说不行”)。

因此，摄影机可以为我们提供暂无意义的动态图像，它可以在照片的共时性范围内自成一体；也可彼此组合为动素（或称动态符号)，动态符号又可产生动态结构（或动态义素，能够无限地彼此相加的全局性组合段)。

如果我用一幅图表描述这种状况，我将不再使用双维轴线，而要用三个维度表示。事实上，象形符号在组合为义素构成物影照片时（设一条连续的共时线)，同时产生一种历时的深层面，构成镜头内整个运动的一个部分。这些单个的运动通过历时的组接产生与第一层面形成直角关系的另一层面中成为有意义的姿势单位构成。（见下图）



赋予电影这种三重分节的目的何在?

分节概念被引入符码中是为了最大限度地传达可组合的元素。它们体现着一种经济方法。现在，在选择可组合元素时，符码显然已使用殆尽，这样，在拯救组合手段时，只有一小部分可

能从需要传达的大量事件之中被重新发现（最具有可塑性的语言也总是比它所描述的现实要贫乏得多，不然，就不会有多义现象）。因此当我们给现实一个名称的时候（不论是口头语言，还是盲文的不分节的贫乏符码），我们也就使自己的经验失去具体丰富的特点。但是，这毕竟是我们为了传播经验所必须付出的代价。

诗的语言，一种带有符号的含糊语言，力求迫使读者自己通过渲染性地并列在一个语境中的一系列意义，去发现丰富的信息。

我们已习惯于不分节的，或者至多是双重分节的符码，所以对于三重分节符码，我们不甚理解（三重分节允许比别的符码插入更多的经验）。于是，我们感到就像是一位在二维空间行动自如的英雄突然发现三维空间一样……

如果说一个动态符号只是由一个镜头实现的，我们恐怕已经有了这样的感觉；然而，实际上，通过历时性影像流程，在一幅单一照片中已经有一些动态图像的组合，通过这个镜头，很多符号构成组合段。这种组合方式的语境价值使电影成为一种比言语要丰富的传播形式——在电影中，正如在象形义素中那样，不同的意义没有始终遵循组合关系的轴线，而是同样出现，并且通过相互之间的内在影响形成一个富有内涵的大网络。

应当补充一点，视觉形象的三重分节造成的现实印象又通过声音与话语的表达加以补充。但是这类问题已不再涉及电影符码，而是属于影片信息的符号学。

当然，我们在三重分节上止步，就足够了。面对如此丰富的程式化，而且面对比其他任何事物都灵活的形式化，我们难以相信我们的面前是一种为我们复原现实的语言，从而产生了电影的

形而上学[①]。

不可企及的文本[②]

[法] 雷蒙·贝鲁尔　著
杨远婴　译

在罗兰·巴特的话语涵义中，影片显然就是文本。并且，这种文本因此而能够或应该成为像文学文本那样被仔细读解的对象。然而，这后一点并非不言而喻。现在就让我们看看问题到底出在哪里。

电影文本实际上是一种不可企及的文本。这样说并不是在玩弄辞藻，也不是指那些常常有碍于切实把握影片，从而使之转换为文本的特殊复杂因素：譬如能够中断影像的剪辑台和放映机。这些复杂因素仍然非常突出，往往令人不知所措，并在很大程度上造成电影研究领域的相对落后。但是我们可以设想，由于某种现在还不十分清楚的新方法的出现，有朝一日电影将会获得和书本相同的地位，或者更准确地说，是和音乐会的唱片相似的地位。进而我们继续设想，如果在那时进行电影研究，那么这些研究无疑会比我们在唯恐失去研究对象的惴惴不安中所做的研究要更为丰富、更为自由、更为精确、也更为成功。然而毫不奇怪的是，电影研究者的状

---

①在别的地方，艾柯还对“数字关系”变为“摹拟关系”的方式进行了比较研究。一些最小限度的二元选择加在一起就形成了世界的连贯图景（这就如同黑格尔的从数量到质量的飞跃一样）。这确实是电影的形而上学。——原编者注

②此文转译自原苏联电影理论论文集《影片的建构》一书。莫斯科霓虹出版社 1984 年版。

本文作者雷蒙·贝鲁尔是法国巴黎民族科学研究中心研究人员，巴黎美洲大学电影中心教师。他最初曾从事电影记者工作，但从 60 年代中期起开始集中研究电影文本分析问题，并成为这一理论学派的奠基人之一。他著有《影片分析》（1979 年出版）一书，并撰写了一系列有关论文，其中以分析希区柯克的作品为主。本文创作于 1975 年。——译注

态却不会发生根本的改变。

在此我并不打算讨论那个无可争辩的事实，即当我们占有作为“物质实体片段”的作品时，我们并未占有巴特称之为“方法论场所”、“生产机构”、“十字路口”的文本。虽然我们不想陷入“文本”概念设下的理论迷宫，但仍然要强调两点。第一，对作品的物质把握能够最大限度地接近文本的功能，因为只有这样才可能充分地触及贯穿于作品之中、并正好使之转变为文本的多种运作。第二，只要你一开始研究文本，援引某个片段，那么你就会不知不觉地落入文本背景之中；即使文本的背景贫乏、苍白、狭窄，即使你不断试图用其自身限制、“封闭”文本，情况也是如此，——巴特，尔后又有布朗肖都认为文本是一块具有无限开放性的疆场。因此，那种无理的、但却被证实有效的牵强附会（所有的牵强附会都是无理的）能够说明对文本的援引，说明取代“作品”的“文本”，而且，从另一个角度看，可以像巴特那样，从作品与文本的对立来思考全部文学经验。

我不想完全抛弃这些观念，只是想打破其局限，强调一种简单的必要规则：即电影文本是一种不可企及的文本，因为这一文本是无法援引的。在这个意义上，并仅仅在这个意义上，“文本”一词可以用于电影，而且是一种比喻的说法。这个词强调了电影文本所固有的、比其他任何文本都更突出的乖谬性质。

如果你试图研读作品，并揭示其中极为接近布朗肖所称之为文学的文本压力，那么对你来说，最简单也是最必要的莫过于摘引一两个词，一两行文字，一句话，或一页书稿了。倘若你把特定的引号去掉，那么引文就不再引人注目，而将自然地分布在页面之中。尽管这改变了读解的规则，但却没有中断读解，并且，随着读解的展开，它甚至有助于把书写和分析转化为一种特殊形式的话语，在

最好的情况下，由于这种双重作用，它还可能将此转化为一种为现代思维所极度迷恋的新型文本。显然，这是一种文学作品所特有的效应，宽泛地讲，一般的文学作品都可能具备这种效应，但就其纯粹意义而言，只有文学作品才真正具有这种效应。其原因既在于研究对象与研究手段的完全符合，也在于对语言本身的物质吸收是无条件的。可以说，这就是为什么唯有文学作品成为文本理论建构的基石，并是其第一个应用对象的原因。所以，罗兰·巴特根本不相信那些未被文字记录下来的东西，因为符号语言的运作因受其自身的制约而最为明晰。研究对象越不容易被纳入读解的物质框架，围绕这一对象所进行的对话规模就越大。而这同时也突出了文字表达在变作品为文本的过程中所起的特殊作用。读解行为的物质体现同样也具有某种文本功能，并且是这种最终以游戏形式出现的转变活动的必要媒介。换言之，读解行为的物质体现实际上试图彻底调和语言自身和主体自身，通过语言外部存在的事实获取按照自己的意愿而运作的自由。这种思想是与文学和文艺学的概念同时产生的。文艺学区分了作品中的文本现实与文本虚构，但这唯有在把科学溶解于对象的肌体之中，直到彻底消除了科学与文学、评论与作品间的差异时才具有意义①。

①"文本以自己的方式参与社会乌托邦活动：在史前阶段（这里只是假设，历史并没有沿着野蛮时期的途径而发展），文本所提供的即使不是简洁的社会关系，那么至少也是简洁的语言关系：因为文本是一种空间，其中任何语言都不具有优于其他语言的特权，不同的语言在这里流通交会（保持着由这一词语所决定的循环运动方向）/……/文本理论不可能满足于无语言学的表述；对符号语言的破坏和在各种情况下（因为任何时候都不可能没有符号语言）对符号语言的质疑都是理论本身的一部分：关于文本的话语也应该成为文本，成为对文本的寻觅与建构，因为文本就是一种社会空间，任何语言都不可能摆脱它的控制，任何陈述主体在与它的关系中都不可能占据法官、主人、研究者、牧师或译解符码员的位置：文本理论只能与书写的实践相结合。"——作者注

在这种既是现实的又是神话的层面，作为次要事实的援引似乎赋予电影文本某种乖谬的特性。书面文本是唯一没有障碍、也无须修正就能够援引的文本。而电影文本同绘画文本、音乐文本、戏剧文本（以及作为它们的变体的各种混合文本）之间却缺少级差关系。诚然，绘画文本可以被援引，但这种援引具有明显的异质性和异相性。而且，这种援引也会遇到许多实际困难，作品在复制过程中会遭受特殊的物质损失。譬如，由书籍开本所造成的画幅缩小当然不可避免地会导致因原作和复制品不对称的歪曲。但是，这种援引仍然令人十分满足，并能充分展示细部对于整体的意义。从评论的观点看，它具备一种绘画所特有的专利：即能够从一个视点来把握和理解作品。而文学评论则只有在分析那种观赏和读解同时并举、相互交融的短诗时才能达到这种效果（例如吕韦特、列维—施特劳斯及雅可布森对波德莱尔十四行诗的分析）。在其他情况下，即使分析者援引了“整个文本”（如巴特在《s／z》中所做的极端实验），也无法不与写作的线性结构发生冲突。

音乐文本给援引设置了双重障碍。首先是乐谱层面的障碍。当然，可以像文学文本那样，或者援引全谱，或者援引片段。但它那特殊编码的异质性与语言的对立远比绘画大得多，乐谱编码的纯技术特点造成了它与语言的断裂。其次，更为重要的是（由于可以设想一个人人都能读解乐谱的社会），因为乐谱并不等于演奏，所以音乐文本会被割裂。声音是无法援引的。它既不能被描述，也不能被展示。尽管通过隐喻象征和与之相关的多种现实方式使声音可以像文学文本那样被逐字逐句地读解，但它仍不能转化为文本。声音与文学的区别在于它只有被听到时才能被感受，而不是在分析或读解的过程中被体验，因为在后一种情况下，它不可能被听见，或者说只能被“虚拟地”听见。最后还有一个问题，这也是个极为关键

的问题：即乐谱具有不可更改的特性，而演奏却总在变化。某些现代音乐带有不同程度的随意性，从而扩大了乐谱与实际演奏的差距。这虽然没有改变这些概念的基本关系，但却使上述现象发展到极限。作品是处于不断的运动之中的。这种运动在某种意义上更加提高了音乐作品的文本化程度，因为正如巴特反复讲的，文本本身就是一种运动。但是，这种运动并不反过来转化为似乎要把握它、复制它和显示它的语言。就这方面来说，音乐文本比绘画文本更少文本性，当然，比文学文本更是望尘莫及了。文学文本的灵活多变性在某一点上与作品的确定性成反比。确认文本字面意义的可能性实际上就是文本存在的可能性。

戏剧本文尽管形式不同，但也显现出相同的乖谬和断裂。首先，文本（就其习惯意义而言）和作品可以简单地归结为文学文本问题，因为剧本并非仅仅在舞台演出时才被朗读。其次，剧本的演出创造了如同音乐文本一样开放和随意的运动文本。人们可以谈论排演的计划，确定导演的原则，推敲其独特和新颖的构想，但却不能真切地描述演出的实况，同样也不能援引演出的实况。由于自身无休止的变化，演出所具有的无可置疑的文本元素并不能重新汇集为文本，那种运动性使演出同作为演出理由、物质及声音（这二者间没有明确的界限）外形的文本拉开了一段长长的距离。现在让我们来看看唱片的作用，它是对音乐会的记录式储存，虽然它不能限制演奏的多样性，但毕竟控制了每一次演奏的内在变化。在极其特殊的情况下，人们借助最富于复制功能的电影，按照自己的预想来记录某一场演出。这似乎也能解决戏剧的问题，但由此却不可避免地引出了电影的乖谬特性问题。

的确，电影具有再现场景的优势，它是纪录性作品。但是，电影剧本、基础的分镜头本与乐谱和舞台剧本完全不同。它们是前文

本，在外表上与文学作品的草稿和提纲，绘画作品的草图和素描有着根本的区别。为了作品的统一性，电影甚至排斥表演。如上所述，这种统一性正是变作品为文本的乖谬条件。它借助于自身的结构，为建构多种程序的语言运动创立规则，通过多种程序的运作，把作品变为文本。然而，这种使电影接近于图画或书本的运动同时又有极大的矛盾性：因为电影文本实际上往往并不铭写在它所构造的语言之中。就某一点而言，电影如同音乐作品或戏剧演出，是不可援引的。但是，这也并不完全正确。电影评论本身要体验这种乖谬的影响，而这乖谬既与作品明显的局限性相关，又与电影所具有的多种物质形态相关。

克里斯丁·麦茨表明，只要电影一开口说话，其中就出现了五种物质表现形式的组合：语言音响、字幕、音乐音响、自然音响、运动影像。前两个元素作为援引对象似乎并不困难。复述电影中的对话是最轻松的事情：做这种工作的人绝不会出错。他们往往以为，再现一部影片，就是写出其中的对话，对影像进行令人难以捉摸的排列组合，从而重构一个似乎是影片所讲述的故事的虚幻对象。显然，这里遗漏了某种东西：字幕完全属于文字范畴，而对话既属于音响范畴，又属于文字范畴，对话可以预先写出来，即使是即兴发挥，也能够笔录下来，因为它已不再变化。但是，只要它一经被援引，就将受到大大的简化：它失去了语调、强度、音色、高度等所有那些构成嗓音物理深度的东西。自然音响也是如此，唯一的差别在于要把它们变为意符更加困难，因为它们只能被转述，被间接地提示。因此，应该区分什么是有意义的音响（即在某种程度上能够加以规范的音响，它往往指涉某种现实），什么是随意性音响，后者有时甚至可以取代音乐，但它根本不能被转述，因为它不具有编码功能（如果在音乐中简化某些东西，那么这实际上仍然能

被标示在乐谱里）。我们将会发现，这里所谈论的是两种甚至可以相互交替的极端现象，因为随意而简单的音响能够被分解出来，而有意味的、但却过分复杂的音响则不能被分解。譬如，在分析《密林之死》①这样的影片时，如何评估那个精心建构的场面呢？它的声音主要由亚马逊河流域的森林喧嚣组成，但却是如此的丰富，事实上已经取代了音乐的作用。我们还可以从同样的角度回顾一下《群鸟》的处理方法②，影片中似乎没有音乐，但罗伯特·贝尔科斯用电声乐器所表现的群鸟的叫声却好像是一种现代音乐。简言之，与其说声音是研究文本现象的重要手段，倒不如说它是研究电影文本的巨大障碍。我的意思是，音乐音响把文本之间的分歧扩展到了极限：这里我们再次遇到那些和音乐作品相关的各种问题。值得注意的是，表现形式的混用并没有使电影音乐成为作品，而只变为作品的内在元素。但是，电影音乐作品与普通音乐作品还有一个相当重要的区别。尽管乐谱与演奏、符码与声音间的差异无法消除，但电影音乐文本却能够被记录下来，它似乎已经固定化，虽然这与其内在的运动性相冲突，但却是追求作品统一性的电影的特征。

现在轮到了影像问题。无论怎么说，这里都包含着实质性的东西。首先是历史因素。在长达三十年的时间内，它，而且只有它借助必要的字幕（此外，偶尔还借助音乐——外在于作品物质特性的音乐）来表述一部影片，或不同类别的影片，乃至所有的电影。甚至在今天，仍然有人把它（影像）与影片混为一谈，当然这不过是

---

①墨西哥影片，1956 年出品，布努艾尔摄制。

②美国影片，1963 年出品，希区柯克摄制。贝鲁尔在这里的引证似乎不太准确。罗伯特·贝尔科斯是摄影，音响由希区柯克的长期合作伙伴贝尔纳德·希尔曼创作，电子声由列米·戈斯曼和奥斯卡·萨拉负责。

一种浅薄的看法（麦茨曾揭示过这种看法形成的缘由）。虽然这种简单的态度并不正确，但却可以说明影像在多种物质表现手段中所占据的特殊地位。对于电影语言来说，影像实际上起着连贯不完整的字幕和断断续续的音乐及自然音响的作用。正是这种职能使运动影像在物质表现形态方面理所当然地拥有最强的电影性，物质形态的多样性在某种程度上造成了电影特殊组合形式的丰富性。近年来，对影像特性的强调往往只是一种口实，旨在使电影脱离所有真正分析式的评论，或者可以说，是为了用剧作术语，即内容、题材来兜售影像。然而，通过所有这些既空泛又无益的歪曲和误解所提出的矛盾却反映了某种极为重要的东西：即在运动影像与试图于电影中显现电影文本的语言之间，存在着一种极端乖谬的关系。这种现象在电影理论转向符号学，真正的文本分析刚刚问世的时候就已经被指出。所以，由麦茨确定的符码绝非偶然地成为形象序列的组合段研究，大多数评论也不是毫无缘由地急切而痴迷地集中于影像的文本功能分析，并且，它们似乎表示要自愿地限制分析领域，然而限制是虚妄的，限制的界限却在不断扩大。

这种限制，这种迷狂与运动影像所包含的乖谬性相关。一方面，影像如图画一般在空间中展开，另一方面，它又像故事一样延伸为时间，其单位的系列性在某种程度上又使它近似于音乐作品，就这一点而言，它确实不可援引，因为书写文本不能再现只有通过放映器械才能显示的、保障现实感的运动幻觉。所以，即使复制了大量的影像图片，也总是无法克服把握影片文本的难题。其实，这些影像图片是极为重要的，它们的确能够替代适用于读解需要的定格镜头。定格镜头是剪辑台上的产物，具有极其矛盾的功能，即能够在打断影片发展的时刻揭示它的电影文本性。从某一方面来说，当你读书时，停在某个句子上，反复阅读和思考，也会出现同样的

情况。但这里所中断的已是另一种运动。一旦思维的连续性被破坏，它就将变得支离破碎。因此，对于具有不同物质特性的多种表现手段，不能运用同一种解决方式。电影借助运动影像，成为了唯一能够逆反自身建构原则的时间艺术，在影像停顿的时候，它依然为我们展示某些东西，而且，它还可以展示那种能使人彻底洞察其文本性的东西：戏剧不能中断（假如它未被拍成胶片），音乐会也不能中断，倘若唱机停止转动，那就什么也听不见。因此，作为音乐评论神奇工具的唱片（或磁带）毕竟只是在表面上解决了声音所具有的基本矛盾。诚然，定格镜头和体现其主要功能的影像图片没有终止电影的运动，但却乖谬地使它成为文本的流动。这样，其余的一切也就与研究者的话语相符合了。这种话语和其他类型的分析话语一样，总是试图把体现在静止影像虚构中的多种文本运作联系起来。电影分析还负有一种其他研究所没有的职责：常常任意地使语言回归自身的文学分析不负有这种职责；能够在理论空间中完整地或部分地复现研究客体的绘画分析不负有这种职责；无法克服精确的乐谱和随意的演奏间的差距的音乐分析不负有这种职责；文本与作品之间的差别并不十分明显的戏剧演出分析也不负有这种职责。事实上，只有为了简单说明的电影分析才需要承担大量的讲述任务：譬如故事的节奏，人物的特征，剧情的发展等等，而影像图片就是这种讲述的必不可少的（当然对于它们所表现的内容是很不够的）虚构方式。因此，电影分析总在无休止地摹仿、回忆、描述；它只能从一开始就与自己力图把握的对象进行无望的竞争。由于仅仅致力于使对象停顿下来，并死死地抓住对象，结果反倒使对象本身成为一个捉摸不定的领域。所以，如果电影分析在某一点上是精确的（我所讲的原因是极不完全的），那么它对文本片段的分析总是冗长的，以致使人们认为，这种分析在某一方面几乎永无休

止。所以，这样的读解是极为艰难的，或者更准确地说，是徒劳无益的。所以，这样的分析总是充满了重复，而且十分复杂，这并非毫无意义，但却不可避免，这是对其怪诞费解的超常性的惩罚。所以，这样的分析总是显得有些主观臆造，它玩味着缺席的对象，并试图把它变为视觉形象，由于无法获得自己的虚构手段，因而不得不借用某些另外的方式。电影分析永远在填充着不断滑脱的影片：因为就其本质而言，它是达那厄女儿们的无底桶。①正是在这一意义上，电影文本是一种模糊不清的文本；而这恰恰是为了获得其文本性所必须付出的代价。

尽管因此我们似乎很快就采用了另一种观点，但是否仍然可以设问：能不能运用写作手段对电影文本进行一般性的分析？作为反证，我想到两个（如果限定例证数量的话）令人记忆犹新的、运用电影方式进行评论的例证。这是题为“当代电影工作者”的两集电视专题片中的镜头：即有关马克斯·奥菲尔斯和萨缪尔·福勒②的部分。在画外音强调某一方面的同时，画面一直不断地重复着电影史上两个最使人惊异、但并非罕见的运动镜头。第一个是影片《满足》③中的化装舞会，一个假面人跳跃着穿过舞会的大厅，想去厢座揭穿一个戴着青年面具的老人；第二个是影片《四十条枪》④中的镜头，摄影机跟拍主人公，与他一起从旅馆去邮局发电报，在一

①达那厄女儿们的无底桶：出自希腊神话，意指永无止境的工作。——译注

②马克斯·奥菲尔斯（1902—1957 年）是奥地利电影导演，曾在德国、美国和法国拍片。萨缪尔·福勒（1912—1997 年）是美国电影导演，其作品以残暴而著名。——译注

③《满足》于 1952 年摄制，是马克斯·奥菲尔斯根据莫泊桑的三部小说改编的作品，这里指的是根据第一篇小说改编的“假面舞会”中的一个场面。——译注

④这是萨缪尔·福勒于 1957 年拍摄的西部片。影片大意是格里弗·邦内尔和维斯·邦内尔兄弟关押了一个名叫布罗克·德拉蒙德的人，他的妹妹杰西卡雇佣了四十个亡命徒前来解救，贝鲁尔这里指的是格里弗·邦内尔与四十个歹徒见面的场景。——原编者注

段冗长的对话后，又表现了他和四十个从同一长镜头的左侧进入画面的歹徒们的会见。这里不再有什么偏差，也无须转述或解释，这是不折不扣的援引，使人一目了然。具有任何文字语言都不可能达到的效果。但是，这种出人意料的用影片援引影片的方式（如同用声音援引声音一样精确），无疑具有自己的弱点：譬如，是否不论在任何情况下，口头语言都有可能表现书面语言所表达的内容呢？倘若确实如此，那么又是以哪些变化为代价呢？在这答案的背后，隐藏着严肃的经济、社会、政治问题，也隐藏着深刻的历史问题。这些问题触及文字表述和西方历史相结合的实质。在这种结合中，写作交替地、有时甚至是同时地执行着解放或压制的职能。试问：一部作品，不论是视觉的，还是听觉的，是否应该，或者能够不要文本、摆脱文本，而使自己成为文本，换言之，即成为完整语言的社会乌托邦呢？

第十三章 精神分析学电影理论

巴赞将电影归因于人类再造自然的愿望。在他那里，电影与客观自然的摹拟关系构成了电影本体的最具实质性的方面，电影（第一）符号学的建立——现代电影理论由此诞生——则从根本上改变了思考电影的出发点。它所关注的不再是单镜里的“现实摹拟”，而是整部影片乃至整个电影的“语言类比”。语言学术语的大量引进使电影理论几乎变成了一种“亚语言学”。让-路易·博德里《基本电影机器的意识形态效果》(1968年)一文的发表标志着电影的精神分析符号学（即第二符号学）的建立。在他那里，电影机器与主体的同一性构成了该理论的圆心。

乍看上去，上述电影理论三阶段之间似乎存在着一种断裂。然而一种辩证发展的脉络也并非无迹可循。巴赞虽强调电影是现实的摹拟，但他谈及电影起因时却毫不犹豫地认为幻想（或愿望）是第一位的。无怪有人认为博德里的观点是对巴赞完整电影设想的重新界定。第一符号学理论通过语言—电影的类比令人信服地揭示出电影的虚构性。同时它也架起了一座通向精神分析符号学的桥梁——

电影语言特性与梦运作的相似性。

言归正传。电影的精神分析符号学首先是一种关于观影主体的理论。它的来源自然是弗洛伊德和拉康的精神分析学。将其移植（或嫁接）到电影研究上来，采用的是一种类比的方式。观影主体与做梦主体的类似、电影与梦境的类似、观影情境与镜像阶段（银幕＝镜子）的类似、摄影机透镜成像与人类视觉的类似等等都构成了一些电影学者把弗洛伊德和拉康的理论套用于电影的基点。在巴赞和克拉考尔那里，电影几乎是个"无主体的瞬间或过程"；在第一符号学的理论分析里，电影主体也基本被湮没于零度风格的电影化叙述之中。但在精神分析符号学中，主体则完全现身，作为影片（乃至电影）的起源、作为欲望达成——通过认同机制——的施动者而存在。观影主体也就是梦的"主人"（或主角）。这个"梦"当然是好梦、吉祥之梦。电影精神分析的主要对象便是这种好梦的类似物——好莱坞电影。人们关于"好莱坞电影使人变得愚蠢"的批评会在关于观影主体的退化理论中得到证实；而"有12岁的小孩的智力就能看懂好莱坞电影"的讥讽更能在镜像阶段的概念中得到本质性的印证——人在12个月时就能"看懂""电影"了。

电影院里，人坐在黑暗中，被动、消极，但却能通过认同机制（认同于摄影机和人物）如做梦一般发泄积郁、实现理想。电影像梦的运作一样，会掩抑令人不快、世所不容的因素，同时又在相当大的程度上满足观众的窥视癖和观淫癖。观众在满足之余，还可推诿于电影：我没要看，是它要我看的。此外，电影中英雄排难而胜的过程和大团圆的结局都使观众（像在梦境中一样）自觉不自觉地接受了某种意识形态的"询唤"。例如在美国大萧条时期，影片的内容和结尾的"许诺"便使观众浑然忘却了他们正身处现实的困境。

博德里则进一步指出这种无意识的“询唤”效果不仅隐含于电影内容（梦境）之中，而且更体现于电影机器本身。摄影机成像系统与人类视觉的相似使摄影机本身便带有以人为中心的意识形态性。如果说观者在接受电影内容时处于半无意识的话，那么电影机器（摄影机、放映机、银幕）对观众所起的意识形态“询唤”效果则完全是在无意识中实现的。由于构成摄影机再现特性的人工透视法发端于资产阶级文艺复兴时期，因此博德里认为电影机器天生便体现了资产阶级的意识形态及哲学上的唯心主义。

隐含于电影机器的抽象主体自不必提，至少就“观影主体”而言，它与“观众”一词一样，是没有性别的。但在几乎所有的精神分析的理论叙述中，“主体”基本就是“男性”的同义词。于是女性主义者对此发出诘难，提出了在男性形象与女性形象、男性观众与女性观众、窥视与被窥视、叙事（代表男性）与奇观（代表女性）之间的微妙差异乃至尖锐对立，以及在男权社会中女性观感的异化问题。尽管近年来文学与电影的女性主义理论更多地同阶级、种族等概念以及“三个世界”的理论结合起来，但它最初的理论基点乃是精神分析符号学（以及对某些精神分析学说的反驳）。

当代文艺（包括电影）批评的一些流派也常常从精神分析理论中汲取灵感，如意识形态批评中的“症候阅读法”以及对电影的社会功能的揭示等等。精神分析理论在与其他学科理论特别是马克思主义理论的结合中所表现出的严肃态度、深邃洞见和批判性格也已为世界学术界所公认。那些仅仅把精神分析理论看作是从影片中寻找性象征的简单方法而加以鄙薄的人恐怕只能是自证无知了。

电影的精神分析符号学的主要分析对象是好莱坞经典电影以及它们的海外类似物。若引入其他种类的影片，便会暴露出该理论方法的局限。此外，类比法虽然是电影研究与精神分析嫁接的基点，

但精神分析的概念不可能在所有的电影现象以及它们的生成机制中找到恰当的对应物。同中之异有时相当重要，甚至会成为反驳观点的立足之地。在此，多层面的研究架构将引为必需——多角度的学术探讨才会合成一个电影研究的全景视野。

（李　迅）

精神分析与电影：想象的表述[①]

[美] 查尔斯·F·阿尔特曼　著

戴锦华　译　何小正　校

尼柯尔斯按　查尔斯·阿尔特曼发表在《传播》上的讨论精神分析与电影的文章，在《电影与方法·Ⅱ》第五编中的作用，跟保罗·桑德罗评论克里斯丁·麦茨早期著作的文章在第四编中的作用相同。阿尔特曼看到了激活精神分析观点的批评思维的转变。虽然有许多支持这种观点的人声称，它是从结构主义语言学观点逐渐发展起来的，阿尔特曼却把这种新观点是怎样建立起不同的重点、模型和见解给说清楚了。对阿尔特曼来说，在法国批评著作如何趋向于利用“二战”以后上升得很突出的存在主义、现象学、结构主义语言学（现在还有弗洛伊德／拉康的精神分析学）这一整套法则的修辞力量方面，没有出现追求电影精神分析研究合法化或追求历史地认定电影精神分析研究的明确行为主体这件事，是有代表意义的。一种统治性的范式一旦被承认，它同先前的思维模式的联系也就会被

①译自比尔·尼柯尔斯编《电影与方法·Ⅱ》，柏克利：加州大学出版社，1985。——译注

接受，这在法国比在英语国家更甚。所以，从结构主义语言学的符号学向精神分析的符号学的跃进，在一个旁观者的心目中，就比直接参与者觉得更专断更决绝，而参与者则会觉得流行的思维格局是渐变的。可惜，没有什么参与者看来准备对局外人解释一下，这些转变不是别的，而是一种“自然的”延续。因此，阿尔特曼的文章就特别有价值。

在这篇文章里，阿尔特曼指出了精神分析观点和更经典的前符号学观点之间，在重点方面的两种主要变化（阿尔特曼此处的论述，可由希思在［本书］上一篇文章中对客观电影（object cinema）和效用电影（operation cinema）的区别的论述——语言符号学与精神分析符号学的区别——所加强）。这些变化集中在用来描述电影经验的隐喻或比拟上，亦即，从认为银幕是窗户（巴赞）或画框（米特里），到认为银幕是镜面（吃力地利用法国精神分析学家雅克·拉康对婴儿期的“镜像阶段”的描述，阿尔特曼对此做了简明的概括）。他对这种转变如何提出了一系列全新的问题的论述，格外富有启发性。它在具体论据和由论据引出的隐喻的复杂关系方面，以及在隐喻的变换容许提出新的理论问题并容许比以前更充分地描绘新的电影实践，特别是现代主义的反思性电影实践方面，都提出了见解。

这些论点，在阿尔特曼对电影与梦的类比这第二种重点变化，即从电影是现实的反映这个概念变成电影是精神的操作这个概念的论述中，得到了继续。在这种新倾向下，电影是一种“思维着的”社会状况，而不是现存社会状况约束之内的思维表现——这正是查尔斯·埃克特希望

避免的特性描述。精神分析观念通过电影是梦这个类比，返回到了结构语言学，因为这种观念认为，在弗洛伊德关于梦运作（dreamwork）和随后试图了解无意识的作用的严密理论框架之中的梦，在性质上是语言学的。

最后，阿尔特曼向我们提出利用类比法推理的问题。他指出三个主要弊端，其中包括这种类比法有使精神分析注释者陷入想象的表述的极大可能。最重要的是，阿尔特曼的文章是对近来的电影精神分析观点的一次简洁然而颇有启发的描述。

克里斯丁·麦茨、提利·孔采尔和雷蒙·贝卢尔编

《传播23》，巴黎：跨学科研究中心，1975。

我们会怎样对待法国话呢？这种语言正在通过法语系和比较文学系，通过择优制的夏季学院、通过一些玄奥的期刊，慢慢渗透到美国学术界里来，我们是否应该学会这种充满新名词术语的语言呢？或许我们可以对这种公认是难于理解的（有人可能会说是故弄玄虚的）材料不予理睬，以便使其销声匿迹？这是一个严肃的问题，因为法语威胁着要分裂美国电影评论界，一如它已然粉碎了法国文学、英国文学和比较文学研究领域。会法语的人与传统评论家倾向于互相回避，他们意识到，彼此的前提、词汇和语言都是大相径庭的。美国的法语派由于坚持精英主义和分离主义政策而把事情弄得复杂：入门仪式已不再限于阅读弗洛伊德、马克思和索绪尔，现在你还得了解拉康、阿尔都塞和德里达。面对这种要求，传统批评家自然会向更为熟悉的领域跑去：修辞学批评、样式研究、电影史，双方总是抱着“我比你高明”的态度，只会加深宗派分立。

对这种情况我们能够做些什么呢？高度理论化的法语文献，是

否包含有可以为美国电影史学家和批评家所用的高见？总之，法语和我们的民族语言有什么共同之处吗？一般认为二者并无共通点，法国研究方式把理论提高到独立学说的位置，而就其本质而言显然是实践性的美国批评，通常对法国人方式是嗤之以鼻的。对美国的实践批评而言，如果说有什么是可以得益于法国理论事业的话，那么我认为一定是在方法论和观察电影文本的策略这个领域之中。法国人主要是致力于文本性（textuality）的理解，而美国的实践则集中于文本（text）的理解，方法论问题描绘出了这两种观点的交叉。如果我们想避免美国电影学术界的严重分裂。美国批评家至少接近于法国理论所固有的方法论水平，就是必要的了。为了这一目的，我在下文集中做些必要的注解，使人们得以理解近期法国电影理论的发展。此外，我着重强调法国的创新与美国的传统之间的连续性，而不是二者的不同。

就其组成而言，《传播23》是一只怪兽①。其中四篇文章由该刊编辑（克里斯丁·麦茨、提利·孔采尔、雷蒙·贝卢尔）撰写，在350页的刊物上占去整整250页：其他十篇文章大都出自电影界的新秀和有关领域的老手，分掉剩余的篇幅。以任何正常标准来看，这都不能算是一期刊物，而是四部不折不扣的专著，每一篇文章都反映对本期主题："精神分析与电影"的一种不同的阐释。然而，这些文章尽管不同，它们却采取了共同的观点，给本期定下一个总调子：几乎所有的撰稿人都怀着改宗的热忱，接受并使用了弗洛伊德精神分析学。

尽管如此，把出现在《传播23》上的弗洛伊德学派的两种主要

①《传播》（*Communications*）是法国综合性理论刊物。1975年第2卷第3期的主题是"精神分析学与电影"。它标志着法国电影理论进入了结构—精神分析研究阶段。——译注

族系加以区分，仍然十分重要——一种行将消亡，另一种方兴未艾。从结构主义初兴之时起，一种特定的弗洛伊德学说的类似物就常被用来与经典叙事体的分析连同起来。根据这种模式，情节就是仿效俄狄浦斯构型（oedipal configuration）：一方面是主人公的欲念，一方面则由"寻找父亲"的过程生成文本自身。主人公因此就像俄狄浦斯那样，成了一名侦探。经过在罗兰·巴特的著作中普遍应用，这种观点倾向于把重点投放到情节模式（plot patterns）上，也就是作为能指的文本上。这种俄狄浦斯策略，统御了60年代和70年代初的法国评论界，并且仍然是贯穿《传播23》的一个基本因素——甚至在前言里一眼就能看出来（"文本的疆界：叙事形式的生成者俄狄浦斯"）。然而，目前流行的观点则是强调电影符号的特殊性；它同文本与观众之间的复杂的相互关系更协调，这样，文本也就成为所指了。这种新的精神分析模型，是由拉康的"镜像阶段"（stade du miroir）的概念所提供的（有关材料见雅克·拉康《文选》，巴黎：门槛出版社，1966年，尤其是《作为"我"的功能形成过程的镜像阶段》一文）。

在拉康看来，婴儿在六到十八个月这段期间，由他以为自己的镜像是另一个儿童，发展到认出那镜像就是他自己。在这一阶段，婴儿首次充分意识到自我的概念。在此之前，他同自己的关系，只是一系列不相连属的分部（corps morecelé），现在，当他的视觉力量远远超过他从事协调的肌肉动作的能力时，儿童才借助镜子获得了对自己的整体感。因此，眼睛是人的自我感的真正来源。同时，这种初次认同（primary identification）也提出了一个意味深长的问题：儿童认同于自己的镜像，实际上并不是儿童自身，只是一个影像。因此，自我之生命便是在一个误解的迹象（sign of a misapprehension）之下开始的。拉康进一步指出，儿童对其影像的初次认

同，还包括儿童对母亲的认同。尽管将这一时期称为“镜像阶段”却不应从字面上理解镜子这个概念；拉康把他的发现放在各种各样的镜式情境的基础上，在这类情境里，儿童不能区分自我与他人（如在转换［transitivism］现象中，儿童把自己的行为推诿给另一个儿童，甚至是布娃娃）。

镜像阶段与想象的秩序（imaginary order）相对应。此后是俄狄浦斯阶段，在此期间儿童进入象征的秩序（symbolic order），这是语言的秩序与父亲的秩序。在拉康的脚本中，在镜像阶段，父亲被假定为缺席的，那是由母亲统御的阶段。然而，一旦儿童达到初次认同，父亲便介入进来，将孩子与母亲分离。这一分离使儿童首次遭遇到他日后将与之认同的“父的法律”（loi du père）。正是在这一点上，儿童获得了象征能力，象征能力同语言的获得密切相关。当母亲不在时，儿童为了指出她（或任何别种不在的事物），必然要借助涵义丰富的语言。对立体（例如弗洛伊德援引过的“去”“来”）。结果，儿童成功地为母亲缺席这件事命名，并且照这样提到父亲。这种与父的名义（不是真正的父亲，而是“父亲作为法律”的象征形象）的二次认同，使儿童超越他与母亲的二元关系，进入对于家庭是基本的三人关系。儿童以这种方式最终成为一个完全有别于双亲的主体，准备进入语言与文化的世界，并能明确表达想象与现实之间的不同。

我们很快地浏览了一下拉康学说的核心部分，我略去了许多重要环节。特别是我抛开了拉康对儿童与男性生殖器的关系的论述，以及由此而来的表意理论。然而，令人惊讶的是，要进入《传播23》那似乎是迷宫般的路径，并不需要更多的知识了。下表所做的概括，对于简化了的拉康的复杂体系来说也是不完备的，但它可能提供一种便捷的概括方法：

镜像阶段	**俄狄浦斯阶段**
初次认同	二次认同
母亲的重要性	父亲的重要性
二元关系	三人关系
影像	语言
想象的秩序	象征的秩序

必须看到,《传播 23》的大部分分析都是违背这一背景的。我们可以十分方便地将这期刊物的主旨分为两个主要领域：银幕的隐喻和影片作为梦。

银幕／镜子

银幕是什么，我们是怎样认识银幕的？为了回答这一问题，电影理论家经常借助隐喻，间接地解释银幕的性质与功能。在巴赞看来，“银幕不是一个画框，而是仅仅把事件的局部显露给观众的一幅蔽光框（cache）”（见《什么是电影》，崔君衍译，中国电影出版社，1987 年，第 168 页）。接下来，巴赞在这篇文章中，进一步明确指出，银幕对行动的遮挡，就像窗户对行动的遮挡一样；我们看不到银幕四周延伸开去的空间，但我们从不怀疑那个空间的存在。我们觉得只要自己向左或向右稍微移动一下，就会看见被银幕边界遮住的物体或人。换言之，银幕上的空间始终暗示银幕外的空间，由此而产生了一种离心构造（configuration）。这个银幕／窗户的理论，构成了巴赞全部写实主义理论的基础。

对让·米特里说来，这个窗户的隐喻是不完备的，因为它所描述的只是银幕论证的一半。如果说银幕具有一种成为蔽光框的趋

向，那么它所起的作用也是一个画框，银幕组织内部空间，并把效果集中在画框内的某些特定点上。这种向心功能可以与离心功能并存（或者不如说排斥），因为银幕边缘具有双重的存在状态。它同时是画面的终点和起点。此外，如果认为银幕是窗户，那么影像便具有纵深，这暗示着同有透视感的绘画之间的关系；而认为银幕是画框，银幕看来便是平面的和图示性的，就像立体派绘画，立体派画家赋予图像水平（picture plane）以超越客体水平（object plane）的特权。

电影批评与理论的全部历史，一般被认为是形式主义立场与写实主义立场之间的辩证法的历史，刚好也可以将其视为两种银幕隐喻之间的辩证法的历史：

窗户	**画框**
离心的	向心的
透视的	图示的
客体水平	图像水平

的确，这一模型是如此令人折服，致使电影理论家们忽视了它尚未说明的现象。特别需要指出的是，窗户／画框的观点把产生影像的机制（放映机、黑暗的房间、明亮的光源、平面反射面）和消费影像的机制（观影者，他的眼睛、心灵和躯体）同样括入括号，以为影像的存在是理所当然的。换句话说，影像被看成是纯粹的所指，而能指和实际的表意过程却被忽略。即使求助于画框的隐喻，强调图像水平和单面性（如爱森斯坦对画框内对角线的动力性的分析），其重点仍在于客体的组织或人物的运动，并不在于电影过程，而客体和人物是靠电影过程才引发出来的。窗户和画框的隐

喻，虽然看上去是截然对立的，但是实际上它们却有一个共同的假定：银幕对于生产和消费过程的根本独立性。观影者识别客体与人物的能力，被认为是理所当然的而不予分析。

我相信，在这种关系中，我们必然看到当前的法国电影理论家试图为银幕创造一个新的隐喻，一个考虑到表意过程本身的隐喻。这一新的隐喻是镜子，因此放映出来的电影文本被叫作镜式的（specular），这一观点由让 - 路易·博德里在《基本电影机器的意识形态效果》（《电影与方法·I》，柏克利：加州大学出版社，1985 年）一文中首次提出。电影重新构成了拉康“镜像阶段”的条件——原动的能动性减少和视知觉的支配地位——因而在观影者和他所看到的映照在银幕上的世界之间建立起一种想象关系。初看之下，这种比较好像并不怎么有道理。如果有哪种屏幕应该同镜子相比，那就是电视的屏幕。打开电视机，屏幕便形象地照出它所在的那个中产阶级家庭的内景；关闭电视机，屏幕便映不出在它面前的物体或人物。电影银幕并不能映照观众的面孔，它怎么可能是一面镜子呢？问题的关键在于拉康所用的“镜子”一词的涵义，“影像阶段”这一概念的应用范围，远远超出把孩子抱在镜前这一特定情境（尽管有一面镜子肯定会加速初次认同的过程）。任何“转换性的”情境——个人在其中混淆了想象与现实——都能构成“镜像”体验。因此克里斯丁·麦茨才能通过电影与戏剧的比较，说明电影具有一个想象的能指。无论是在演出之前、之中、之后，舞台上的一把椅子就是一把椅子。在电影中，在拍摄时确实存在的椅子，授权给它的影像，在影片放映时取代它。银幕上没有椅子，只有它的映像——它的镜像，就像它在那里的样子。在这种引申的意义上，镜子的隐喻似乎是可以适用的，尤其是它如果能够帮助我们重新获取那些对于窗户 / 画框的辩证法来说是无法获取的电影经验

的话。

对近来法国人迷恋镜子的隐喻的解释，基于这一事实，镜像（与镜像阶段）关系本身就构成了一种辩证法：在主体与镜像之间，同时存在着同一性（二者具有完全一样的轮廓、特征、颜色等等）和差别性（主体是血肉之躯、影像只是一幅影像）。用凯丝琳·B·克莱芒的话说就是，银幕具有双重功能："在展示（原初的场景、魅力、奇幻的东西）的同时阻断观看。"（《江湖术士与歇斯底里患者》）换言之，银幕就像一幅帐幔。领会银幕影像的过程，因而就不像现象学所认为的那样，是一个简单直接的过程，而是一个复杂的辩证过程。麦茨把这概括为："要理解一部虚构影片，我必须一时并同时认同：人物（＝想象的过程），人物因此可能从我所掌握的全部理解方式的类比投射中获益；一时并同时，我又不认同他（＝返归现实），因虚构便以这种条件被理解（＝作为象征）：这就是现实的幻象（le semble—réel）。同样地，要理解一部影片（任何影片），我必须把被摄对象作为'缺席'（absent）来理解，把它的照片作为'在场'（present）来理解，把这种'缺席的在场'作为意义（significant）来理解。"（《想象的能指》）这种缺席与在场的游戏当然与窗户的隐喻所包含的内容风马牛不相及；在那里，遮蔽概念所提出的缺席／在场的辩证法整个被置于所指之中；而镜子的辩证法则是从能指和能指作为想象的地位的观点来把握表意过程的。镜子的观点重新掌握了像镜像阶段的儿童一样的观影者，仅凭首先接受一个随即就会要求修正的谎言，便能产生感觉和整体感的那个方面。如果我们拒绝把虚构影片至少暂时视为现实，那么它们便毫无意义。另一方面，如果我们永远保持那种幻觉，它们也无法获得它们作为虚构的可靠地位。只有使两种步骤保持张力的、建构起来的交替作用，才能使我们把一部影片当作虚构来理解。在这个

意义上，观影者必须凭借想象关系（将缺席视为在场）开始看片，而以象征关系（通过虚构概念建构缺席／在场的关系）结束看片。

以实践的方式看看镜子的隐喻怎样使我们对窗户／画框的辩证法质疑，并提出它所无法触及的问题，是很有教益的。直到60年代，窗户／画框的辩证法可能仍然完全驾驭着电影理论与实践的主要命题。理想主义电影理论所依据的两类主要对立观点，可以很容易地概括在窗户／画框的对立之中。就认识论而言：

画框：形式主义　　窗户：现实主义

就技巧而言：

画框：蒙太奇　　窗户：长镜头＋深焦

今天，这些手段看来已不再那么根本性地对立了。尽管它们代表分解与描绘现实的两种不同的方式，但是，对于观影者直接通过一个透明的能指观看以便看出一个实在的所指这个基本的假定，不论写实主义，还是形式主义，都不予以质疑。在这里，爱森斯坦地位的变化是引人注目的：他曾一度被视为画框／蒙太奇／形式主义学派的英雄，现在由于与维尔托夫对立，而成为替罪羊，只不过因为他主要是支持所指而不是能指的最重要部分。

因此，在过去的十年中，电影理论的基本对立（辩证法）已不再是形式主义同写实主义的对立，而是经典叙事（定义为不管是怎样建立的，但却隐藏、抑制能指的那种叙事体）同现代主义叙事（定义为突出能指，即把表意过程作为其所指的那种叙事体）的对立。在为经典—现代主义的对立所统治的当代电影理论的范围内，窗户／画框的辩证法已无法建构这种理论；因为无论是窗户还是画框都没有提出表意问题，这两种隐喻都无法正确说明反思性文本（reflective text）。反思性文本是从描绘出来的现实与再现之间的不一致中导出其特性的。镜子的类比毕竟建立起一种驾驭经典／现

代主义对立，也能驾驭它所附丽的观影情境的清晰的辩证法。

我们通过把上述麦茨引文所暗示的关系图表化的办法，就能够更清楚地了解这种能力：

认　同　　想象

…………→

缺席被认为是在场

现实　　间　离

←…………

(缺席被理解为缺席)

这就是说，为了理解映象（或任何虚构，那么也就是任何虚构影片的幽灵了——对于这种区别，麦茨说得不很清楚），我们必须从进入想象秩序开始，把两种实体视为同一的，尽管它们并非如此（缺席／在场，人物／观影者）。这便是经典叙事特有的模式，它想把我们囚禁在其中的那个注意中心，引诱我们永不进入下一阶段，这一行进的合乎逻辑的第二步，便是返回现实。这可以以多种不同的方式实现：为我们记住"这不过是场电影"，以缓和强烈的效果，或者在影片中暴露了电影器械，或者仅仅是灯光亮起来消除了银幕上的影像。返回现实是现代主义叙事特有的模式，它会使我们忘记初次的电影认同，有利于彻底区分想象与现实。象征并非由这两种趋向中的任何一种构成，而是由两者在我们称为虚构的张力中，同时存在构成的——虚构的意思既不是现实与想象的全盘混淆，也不是在两者之间立起密不透风的栅栏，而是在一种辩证关系中建构这两种趋向。镜子的隐喻正是在这个意义上证实了它的及时性，证实了它组织那些对当代电影理论事业极为重要的术语的能力。

电影／梦

电影在某种程度上类似于梦境——这个看法并无新意。早在1916年，于果·明斯特伯格曾经宣称："在影戏（photoplay）里，我们的幻想被投射在银幕上。"（《影戏·心理学研究》，纽约：多佛社，1970年）到1949年，雨果·毛尔霍佛已经提到"电影境"（cinematic situation）一词，说它同梦境在一组特征上相同：观影者的消极状态、他的舒适、他的无个性特征和受纳性，共同引起退离现实。毛尔霍佛甚至发现了区别这两种活动的重要不同之处："在睡眠中，我们自己制造我们的梦；在电影中，呈现给我们的是已经制成的梦。"（《电影经验心理学》，《企鹅电影评论》，1949年第8期）毛尔霍佛的分析与他的同代人帕克·泰勒的观点不谋而合；泰勒认为"好莱坞不过是像机器般的工人的白日梦的工业化"（《好莱坞幻觉》，纽约：创造时代版，1944年）。事实上，自从伊利亚·爱伦堡首创了这一称谓，已有两代评论家称好莱坞为"梦幻工厂"（《梦幻工厂：电影编年史》，柏林：马立克版，1931年）。

这种印象主义的比较所提出的问题是，它并未超出对电影的魅力与效果的一般性鉴别。苏珊·朗格的《情感与形式》（刘大基等译：北京：中国社科版，1986年。——译注）一书试图发现把电影与梦的经验联系起来的具体特性。朗格宣称："电影'像'梦，在于它的表现方式：它创造了虚幻的现在，一种直接的幻象出现的秩序。这是梦的方式。"因此，"观众随着摄影机进行观察……摄影机就等于观众的眼睛……观众取代了做梦者的位置"（中译本，第480—481页。——译注）。这些极为有趣的观照，预示了当代法国学派（尤其是博德里）所做的工作的模式的重要部分，令人遗憾的

是这种观照始终没有同对于电影与梦的关系的系统研究跟上。

《传播23》一个重要课题就是弥补这种情况。麦茨那些人曾经试图从不同的观点来揭示看电影与做梦之间的类似现象，继之而来的是由科恩·西亚特和瓦隆在法国开始的一系列探索。博德里认为，电影与梦共有的退行状态，提供了最重要的相似性，由于既定的影院的黑暗，观影者相对的消极状态、强制的静止不动，还有光影闪动的催眠效果，电影必然导致一种“人为退行状态”。换句话说就是，继发过程和现实原则让位于初始过程和快乐原则。“电影和梦境一样，于是就相当于一种暂时性退行形式了。”

麦茨虽然一般地赞同博德里的这一命题，但他却倾向于把电影引发退行的趋势归之于另一种缘由（《虚构电影及其观影者：无心理学过程研究》)。麦茨所强调的不是电影的一般观看情境——黑暗，原动能动性的减少，无个性特征——他所侧重的是电影形成虚构（用弗洛伊德的术语来说是“幻想”）的习性，无论电影从其放映和观看形式获得何种似梦的因素，它都通过把电影影像组织成为虚构而强化了它们。“虚构电影在制造出使我们隐蔽与不负责任的区域超载的声象的同时，也唤起我们的易感性而抑制我们的行动。”麦茨设想，虚构电影在观影者身上引起似梦的状态比其他电影更甚，从这个基本设想出发，麦茨得出了一个颇为惊人的结论，如果说有条理的虚构能够引起人为的退行状态，就像在做梦的主体身上所发现的那样，那么电影与梦必然同具某种方法，把暴烈的状态加以伪装，否则这些状态可能会唤醒主体及其继发过程。就梦而言，这种方法是以“再度校正”之名而著称的，正是再度校正把其他的梦运作的结果合成为一个单一而极有条理的整体。麦茨认为，“再度校正（它在梦的生成/知觉中，只是多种力量中的一种，而且不是主要力量)，在电影的制作与知觉中成为一种无所不

在的支配力量，正是这种力量编织了心智结构自身。”再度校正通过圈出它的轮廓，通过确认它不与我们期待冲突，通过把现实的变形版本转换成有条不紊的虚构使之不再像是虚构，从而把我们留在梦/电影的世界中。

尽管麦茨从未暗示存在着平行现象，但他对再度校正所做的分析，显然影响了我们对经典叙事的理解。几乎可以这样说，人们用来评述经典叙事的每一个词——天衣无缝的剪辑、诱发性行动以及摄影机运动、没有无解的能动性等等——都可以说同梦运作的再度校正有关。这是一个富有启示性的概念，它可能使我们将经典叙事的纯风格研究的成果同某一大系统中的具体功能联系起来。在这方面，麦茨的文章与其他法国评论家的文章一样，为我们开辟了一个研究传统的新领域。马克·维尔奈特在他的文章《场面调度：美国》中，用类似的方式证明了精神分析学是如何有助于经典叙事的再度校正。维尔奈特指出，就围绕着精神分析“治疗”建立起来的电影而言，“精神分析对电影的最重要的贡献，便是为美国叙事电影的结构提供了一种新的辩解。”

提利·孔采尔在他对《最危险的游戏》(载《电影专业Ⅱ》)所做的分析中，为麦茨的工作提供了一个必要的补充。麦茨强调的是再度校正，孔采尔则强调了梦运作的其他方面：凝聚、置换、象征化。对《最危险的游戏》开头段落所做的详尽而极富洞察力的分析，使孔采尔得以表明：弗洛伊德关于梦运作的概念，可以当作一种诠释策略，一种读解方法，而应用于电影。我们的确不再需要有人以形形色色的理由来告知我们：电影像梦。反之，我们需要有人向我们指明这一“事实”对于我们的评论实践会造成何种不同。这便是孔采尔所接受的挑战。如果没有电影与梦之间那种令人为难的区别，这个问题早就会得到解答了：弗洛伊德认为，梦表现了材料

的变形，这些材料是由做梦者“日常生活的残片”提供的；另一方面，影片却不是由观影者制造的，也不能说影片同任何一个具体观影者最近的体验直接有关。如果说影片表现了观影者的白日梦，那么就有一个问题：这个梦同什么日常生活残片相关呢？

为了解答这个问题，孔采尔选取了若干个影片的开场段落（《M》中埃尔茜被杀，《金刚》和《最危险的游戏》中演职员表和接下来的船的段落，《防波堤》开场的机场镜头）作为可以独立的单位，这些段落将影片其余部分的材料凝聚、置换和象征化。孔采尔不是用梦运作的术语描述梦的先决条件和梦本身的关系，而是用这些术语描述文本的表层结构与深层结构之间的关系（使之平行于梦的显在内容与潜在内容）。“潜在文本并非存在于片头段落所构成的显在文本，而是在它之后……另一个显在文本，在这里以扩展的形式重现那些元素，这些元素原来都曾以简短而节略的形式表现过——用弗洛伊德的术语来说，就是凝聚过。”这样，片头段落就像是主体的梦，起初梦对主体说来完全是模糊不清的，因为它是一些熟悉的事件和关系的变形；但叙事的其他部分使梦的材料得到解释，办法就是通过识别潜藏在材料中的关系来说明它。“《最危险的游戏》的整个发展线路都是用来使最初的影像（形象）易于辨认，用来使突然陷入影像的不确定性之中的主体逐步重获保证。”换句话说，不同于以往的电影／梦的类比法（包括麦茨和博德里的类比法），观影者不被认为与做梦者同源，而是与两个分离的主体同源：观影者起初与做梦者相似（开场段落再现了他的梦），观影者继而变成与分析者相似（影片的其余部分再现了对开场的“梦”的材料所做的解释）。

这种策略在孔采尔的出众才能中可以颇有获益，然而，却有它的危险。意识是一个绝对的栅栏，能将主体的日常生活与他的梦隔

离开来。然而，几乎没有什么影片存在着如此绝对的界限。“开场段落”在何处完结，其扩展形式又从哪里开始？孔采尔的方法是否只适用于那些开端材料与叙事正文之间存在着明显分界线的影片？由于选择了像《防波堤》、《M》、《最危险的游戏》这类影片（在截然分开的两部分之间都有一个绝对的栅栏）进行分析，孔采尔实际上暗示了这种局限性。如果的确如此，那么我们就会很容易回复到那种早已得到认可的实践中去，这种实践认为，在具有两个明确的区分层面的影片，如《男巫》、《绿窗艳影》、《白日美人》（《青楼怨妇》）中，这一个语域（register）具有通过一个做梦或产生幻觉的人物，引出另一个语域的作用。

孔采尔的方法毕竟未能在电影看片情境与影片的内在分析之间提供一个他的那些梦运作的术语似乎可能提供的连接点。孔采尔的表述公然从梦运作借用了表达的方法论，但他的表述最终抛弃了同梦的类比法的全部联系。或许正是由于这个原因，孔采尔被迫把弗洛伊德著作描述为对于他自己的课题顶多是一个“互文本”。但是，如果弗洛伊德著作只是一种互文本，术语又同其具体的梦的上下文分离，我们为什么要给孔采尔的方法以比别的方法更特殊地位呢？一旦脱离了弗洛伊德运用梦运作术语的梦的情境，梦运作的术语便回复到任何其他风格标志，例如重复、层次、隐喻或悖论的水平。在某些选定的影片中，弗洛伊德的术语可以帮助我们理解文本的相互作用；但是，我们不应愚蠢地相信，精神分析学的出处便能赋予梦运作的术语以任何特殊地位。总而言之，孔采尔的工作既脱离了麦茨／博德里根据梦的机制描述电影看片情境的课题，又脱离了发现拉康理论与电影经验之间的类似情况的更普遍的意图；与此相反，孔采尔所提供的是一种在挪用基础上的新型解释策略，而不是应用弗洛伊德的梦运作的术语。

批评／类比法

类比法作为一种推论方式，在人文科学中始终具有重要位置。虽说重要，但在很大程度上未经检验。宣称某种能动性与另一种能动性相同，并根据这一类比引申出某种结论，就要求回答若干基本问题：怎样才能说两种能动性具有相似之处？运用这种类推法允许得出何种结论？某些结论是否正确？当奥古斯丁把大卫对歌利亚的胜利比作基督战胜魔鬼时，他是在暗示大卫与基督同具某种象征，但他显然没有说大卫亦有基督之神性。然而，通常的情况是：一旦类比法成了在时髦的风气中挪用修辞学力量的策略，这种区别就很难证实了。自从法国经历过的那次大战以来，不少这类策略便不断受到存在主义现象学、索绪尔语言学，现在是弗洛伊德／拉康精神分析学的语言所资助，就像中世纪神学受《圣经》和神甫的语言资助一样。文学像语言，潜意识结构像语言结构。倘若没有这种类比，整个结构主义、后结构主义的评论事业将不复存在。《传播23》也不外乎这个规律，甚至其最基本的主张也是建筑在必要的类比上的。银幕像镜子，电影像梦，然而，一旦评论依赖类比而存在，它便暴露在三个基本问题面前，这已被《传播23》所充分证明。

1.类比的表述是不完备的

让我们暂且按它自己的主张完全接受《传播23》的类比策略。然而问题仍然存在：像镜子这类的视觉隐喻，在把握看片经验的复杂性方面是否足够？我认为，我们必须断定说不够。尽管只读《传播23》（麦茨那几页明白晓畅的文字除外），人们很难了解这一点：影片不仅是光和影，它还是声音。不只是法国学者遗忘了这件重要的事实，在今日的电影批评与理论界，声音代表着一个遭到普

遍忽视的领域。随便询问一名学生某个镜头内的场面调度，在某个具体段落中所用的剪辑方式，或某位导演的运镜风格，都会立刻得到令人信服而相当详尽的答案。询问及同一名学生某一场景所演奏的音乐主题，何处抹去了外叙事声音（diegetic sounds），或者是否运用了同期声，可以断定：影片的这些方面谁都会忽视。我们的全部术语集的确表明，电影是视觉之物：观影者在一座放映视觉艺术建筑中看一部影片。在这类术语和拉康对视觉隐喻的偏爱中，精神分析批评重点必然要置于电影经验的影像方面。

然而，即使是古希腊人也知道，没有埃科的故事，那喀索斯的故事也是不完全的：是声镜（audic mirror）使视镜（vidio mirror）完满的，实际上，这个家喻户晓的神话为影像与声音的关系提供了一个漂亮的解释。埃科一度与她现在那副样子大不相同，她曾具有创造言辞的能力。事实上，她讲述了如此美妙的故事，使米诺长时间地坐在一旁倾听，而朱庇特则忘了他的合法妻子，盯着他的情人。照例是嫉妒，米诺迁怒于埃科的饶舌，使这位可怜的山林女神变得只能重复她所听到的声音。在有声片出现以前，声带（收音机）曾具有创造言辞的能力。事实上，它讲述了如此迷人美妙的故事，使公众长时间地在家中倾听；因公众的不忠而嫉妒，电影女王惩罚了可怜的声带，剥夺了它的创造力，迫使它去重复声带上的人发出的声音。当埃科遇见那喀索斯，被他的青春美貌所撩拨，但那喀索斯倾心于自己的倒影，无暇理会埃科。她本应向他求爱，可是不先对她说话，她就不能开口，那喀索斯的世界被限定为两个想象，也就是无法得到的情人，那喀索斯终于忧伤而死。

正像镜像阶段中的主体的一体性不过是以把影像误解为现实的代价获得的，有声片的一体性也是用谎言买到的：依附性的回声被当作是再现在银幕上的人物的实际声音；而事实上，以当代的技术条件能

够符合任何具体影像的录音，并未跟着那个影像出现在影片上。每种一体性都以错误的认同为代价才能得来，而声音／影像的一体性也不例外。从一开始，声带便被视为一种异已的因素，被视为电影现象的分裂之物，是它使电影变成某种更像是木偶戏或腹语术而不像照相的东西。我们需要对影片的双带性质所产生的复杂情形给予更多的注意；而镜像阶段所提供的那种基于误解的一体性模式，好像也是为鼓励这种关注而特制的。但是，如果将拉康模式限定在视觉形象上，就不会有什么进展。电影依赖声音的反射，就像依赖光的反射一样。如果将电影比作那喀索斯的视镜，那么也必须把它同埃科的声镜联系起来。

2.类比的表述是程序性的

弗洛伊德学派的批评总有一种过分程序性的倾向，童年期提供了一种所有成年期的文本都要按照它来衡量的程序。令人惊异的是，麦茨和孔采尔居然能够避开这个陷阱——或者专注于可用于电影的部分（麦茨），或者只借用弗洛伊德的有关术语而不触及其理论（孔采尔），然而，就整体而言，法国知识界已经成了程序性冲动的牺牲品，这种冲动常常会损害严谨的分析。雷蒙·贝卢尔对《西北偏北》的分析（《象征的团结》）便是很能说明问题的例子。有时，贝卢尔的读解采取与弗洛伊德追寻象征相似的过程（剃刀与胡刷的小型化暗示着阳物的风险在减退），或者是随心所欲地适量阐释（加利·格兰特一直没有看到的那出戏，“一定是”《俄狄浦斯王》）。更为严重的是，在某些情况下，贝卢尔的语言暴露出其阐释的程序性的，实在是讽喻性的风格；希区柯克将他的英雄逻辑地铭刻在杀父嫌疑之中，从而成全了他的英雄的俄狄浦斯式的行程。但是人们会问，如果汤森德是父亲——假定我们已判明可以把他摆在这一位置——那么在桑希尔象征性的命运危若累卵时，为什么让汤森德被范丹姆所杀？“假定我们已判明可以把他摆在这一位置”：为

了确立他的批评表述，贝卢尔必须削希区柯克之足，适弗洛伊德/拉康之履，按照一个单一的预先编好的程序给每个人物贴上标签。中世纪的讽喻性阐释正是以同一方式操作的。

贝卢尔继续写道："有三种因素表明汤森德已被置于父亲的位置。首先是年龄，这是一个有力的因素：就世代地位而言，汤森德对于桑希尔显然是'一位父亲'。第二个因素不太充分，他们的姓氏起首字母相同，在这方面没有什么东西来加强这种语音等值。第三是一个中性因素，只有成为总体结构的一部分才有价值：汤森德未婚，也不再结婚。"现在因为我们已经选好汤森德扮演父亲的角色，我们就必须给这样做找到理由。然而，假如我们把贝卢尔的论点推广，那么每部影片中的每个老人对每个与他的姓起首字母相同（语音的论点当然不成立——T 与 Th 在法语而不是在英语中发音相同）的单身汉来说，就都会被置于父亲的位置了。当贝卢尔在其议论的高潮中宣称：神秘的卡普兰"完全是父的名义"时，我真得承认我怒发冲冠了。对于一位结构主义精神分析学者，一位自称其目的是避免根据内容范式进行阐释的人来说，贝卢尔对于能使他的情节（《西北偏北》）适应拉康学说的对应物（俄狄浦斯阶段）过于沾沾自喜。正像瓜塔里在他为本期所写的文章《文穷而后工》中所指出的那样：如果结构主义精神分析执意要返回到50年代的那种程序性模式中去，它对我们也就毫无意义了。

3.类比的表述是想象的

我们怎样理解电影文本？对于这个问题，《传播》同仁采用了一个简单的假说：我们可以通过电影与精神分析的比较来正确理解电影。电影能指就像是镜像阶段的想象的他人，电影机器使人想到梦的机器，观影情境使我们每个人都成为目击到了初始场景的窥视者。这种类推的做法在《传播》小组的表述中履行着一种基本功能：它围绕着一个独立的构成性隐喻（电影机器＝心灵机器）把电

影的各个方面聚集起来，从而为电影经验提供了一个否则就会缺少的同一性，换句话说，这种策略用发现反映精神分析学中的电影的办法证明电影的本体。

简言之，这个对麦茨的“想象的能指”的概念如此重要的类推意图自身，确立了一种同把拉康与镜像阶段联系起来的关系不无相似之处的想象关系。当我说此物类似彼物，因此可以参照他物理解此物（例如，观影情境与镜像阶段）时，我就是在主张通过发现反映在另一领域中的这一领域来说明这一领域的同一性。然而，就像儿童与他的镜像的关系一样，我必须否认映像所固有的不同之处，以便创造出那个同一性。所以，只因麦茨本人采用了一种想象的表述，他才能够论证电影有一个想象的能指。作为一种推理方法，类推法表现出经常的危险：评论语言将始终是想象关系的囚犯。

基本电影机器的意识形态效果①

[法] 让 - 路易·博德里　著

李　迅　译

尼柯尔斯按　在这篇富于创意的文章中，让 - 路易·博德里像本书中的许多人一样，运用了一种类比法来扩展自己论点的内涵。博德里主张，电影中的社会矛盾和差别的伪装相似于由运动幻觉造成的我们对静态影像知觉的伪装。博德里通过详述外在运动的基本概念建立了一种给人深刻印象的理论观点。他从路易·阿尔都塞的著作中引出

①本文载比尔·尼柯尔斯（编）：《电影与方法》第 2 卷，加州大学出版社，1985 年。

一个观念，即与真实状况的关系并不能使我们意识到这些关系是如何建立的；这些关系事实上是意识形态性质的关系。这种关系缺乏在生产它们的过程中本应随之而来的那种“认识效果”。这一观念使博德里断定，电影事实上基于一种运动的幻觉，而我们却把这种幻觉误认为是实际的运动，由此可见，电影是以一种基本的意识形态效果为基础的①。

博德里还求助于雅克·拉康的理论，用以说明这种意识形态效果包括将观影者构造成一个先验的主体或想象中的统一体。在电影院，一个世界在我们眼前连续展开。这一事实确证了我们的中心性：当我们的想象力从身体中释放出来，自由自在地漫游，这个世界就是为它而存在的。我们的想象力是这个世界的起源，也是它的凝聚力的源泉。博德里概述了拉康关于镜子阶段的见解，把镜子阶段比作我们在电影院中的体验：在那儿，我们不仅与人物认同，而且也与摄影机认同——因为它代表了我们对秩序、组织和统一的向往。我们想要一种能理顺全然不同的各种经历的叙事，这种叙事把自我确证为这个世界的中心，这个自我是先验的，无所不知的。

转向拉康和精神分析探讨也使我们转向意识形态，但这里所说的意识形态从某种程度上讲离开了政治的、经济的或社会舞台上的特定场合。这是一种主体的和主体性的意识形态。毫无疑问，它支持着阶级的、性别的、种族的

①根据阿尔都塞的理论观点，意识形态等于对真实状况的想象关系，即等于幻觉或误识。——译注

和民族的特定意识形态，然而它也会独自导向那种离开特定历史条件的唯心主义主体观或自我观。有些人，如尼克·布朗，认为这种一般化的论述并未说明在本文分析的那些特殊层面上各种各样、相互抵触的意识形态效果的形式。尽管布朗是对的，但博德里的描述还是显示出阿尔特曼对于类比法的审慎运用的正确性。这种描述以假设一种令人着迷的类比法为电影建构了一种假想的凝聚力。在这种类比法中，电影伪装差异的方式类似于镜子阶段中伪装差异的方式。博德里的论点正是由于自身的效果而使人无话可说和差强人意。这个论点就是为电影生产一种假想统一体的观点。即使博德里的类比超出了合理的限度，他也可能是对的，因为就认识的产生而言，电影的潜力可以说被机器的本性所严格限定了，正如博德里所暗示的，对这种机器根本不可能有助于认识的产生这一提法，仍旧有很多疑问。[此处发表的译文是刊登于《电影季刊》(1974—1975 年冬季号)上的同一译文的修订稿。英译者：艾伦·威廉斯]

在《释梦》一书的末尾，弗洛伊德试图把梦的同化作用和它的特殊的精神“法理”结合为一个整体。他为后者指定了一种光学模型：“让我们把用于精神生产的机器想象为一种复杂的显微镜或摄影机”。但弗洛伊德似乎并未把这种光学模型继续论述下去。德里达因而认为①，这暴露了弗洛伊德早先关于梦的论述所涉范围的图

①见德里达的著作《书写与差异》(巴黎，索耶版)中“写作的场合”一节对这个问题的论述。

式描述的不足。弗洛伊德后来还是放弃了这种光学模型而转向一种书写工具即“隐秘的稿纸本”了。然而这种光学选择却仿佛还在延长着西方科学的传统，而科学的诞生恰好与光学仪器的发展相合。光学仪器的发展作为结论必将否定人类世界在宇宙中的中心位置，即宣告了地球中心说的终结（伽利略）。

自相矛盾的是，这种光学仪器——摄影机暗箱——在同一时期的绘画工作中又致力于营造一种新的再现模式：人工透视。这种重建或者至少是移置了中心（自建于眼中）的系统确保了作为能动的中心和涵义之源的“主体”的建立①。人们无疑会对光学仪器在科学和意识形态生产的交叉点上所占的特惠位置提出质疑。光学仪器直接隶属于科学实践，它们的技术本性是否掩盖了它们在制造意识形态产品上的用途，更掩盖了它们本身可能造成的意识形态效果呢？它们的科学基础为它们的中立性做了担保，并为它们防范质疑。

然而，疑问已经出现：如果我们要思考这些工具的欠缺和局限的话，那么要用什么标准来界定它们呢？例如，如果人们把景深的限度看成是一种局限，而这种局限又不是因一种特定的现实观才存在的，那么，这个术语还要依据那种现实观吗？在此，尤其要讨论种种现代媒介，因为在这些媒介中工具手段起着越来越重要的作用，而且这些媒介的分布范围也越来越广阔。奇怪的是，人们只强调它们的影响，强调它们作为成品、作为内容、作为因人而定的所指领域的效果，而这些效果所依赖的技术基础以及这些基础的特性却被忽略了。这些技术基础一直被科学提供的不可侵犯性所保护。

---

①博德里和其他人所使用的“主体”这个术语并不涉及话语论题——尽管它也被包括在内，而是意指有知觉能力和调整能力的自我，含有“主观的”意思。——英译者注

出于对上述问题的考虑，我们想为电影建立一些认识模型，它们也将需要进一步完成、验证和改进。

我们首先要在一组操作中建立起工具基础的地位（我们暂且不考虑影片制作的经济性质），而这些操作正是结合于一部影片的制作之中的。在“客观现实”与摄影机——铭文的场地之间，在铭文活动与放映之间，存在着一定的操作，即一种运作。它的结果是一个成品。在某种程度上讲，这一成品与原材料（“客观现实”）的关系业已断绝，因为它并没有让我们看到已经发生过的转换过程。

摄影机既远离“客观现实”，也远离成品。在把原材料变为成品的工作过程中，摄影机占据着一个中介位置。尽管从其他观点看，分镜头（拍摄之前的镜头分割）与蒙太奇（拍摄之后的剪辑）相互依存，但是一定要将两者区别开来，因为无论是语言（剧本），还是影像，其加于原材料上的操作使得它们与原材料的本来涵义有着根本的差异。在分镜头与剪辑这两种互为补充的制作阶段之间，蕴意材料的变异（既不是翻译，也不是转录，因为影像不能还原为语言）恰恰发生于摄影机所占据的地点。最后，在成品（具有交换价值，是一种商品）及其消费（使用价值）之间，又引进了受一套设备影响的另一操作。放映机和银幕复原了消失于拍摄过程的光，并把一连串分散的影像转换为一种展现。这种展现按照另一种韵律复原了从“客观现实”中捕捉来的运动。

由此可见，电影特性涉及一种运作，也就是说，涉及一种转换过程。这样看来，上述问题就变成：这种运作是被挑明，以使电影产品的消费导致一种“认识效果”（阿尔都塞语）呢，还是被掩盖起来？如果是后者，那么电影产品的消费就会明显带有意识

形态的剩余价值。在实践层面的问题则是，依照哪些程序，上述运作在其铭文中能成为“可读解的”。对于电影技术的生效来说，这些程序又是非常必要的。另一方面，回到第一个问题上来，人们可能会问，工具（技术基础）产生特定的意识形态效果吗，而且这些效果本身是被占统治地位的意识形态所决定吗？在上述情况下，掩盖技术基础的确将带来不可避免的意识形态效果，但从另一角度讲，随着运作过程的现实化，随着对意识形态的指责以及对唯心主义的批判，技术基础的铭文和显现也会产生认识效果。

主体的眼睛

摄影机，这个由光学和机械构件装配起来的设备，在影片的制作过程中居于中心地位①。它实行着以标示记号、记录不同光效（强度以及对色彩而言的波长）和画面之间各种差异为其特征的特定铭文方式。它照暗箱模型构造而成，这使影像的建构成为可能。这种影像建构恰与意大利文艺复兴时期发展起来的透视投影法相类似。当然，使用不同焦距的透镜可以改变一个画面的透视。但至少有一点在电影史中是很明显的，即电影的最初模型正是文艺复兴时期的透视构成法。在不受制于技术考虑（比如按照人们扩展或压缩的意愿拍摄有限的或扩大的空间）的情况下，使用不同的透镜是为了复原人们习惯的透视，即不是破坏（传统的）透视，而是让它起规范的作用。以所谓“正常”透视为准绳，就会在比较中清楚地辨别出对规范的背离（诸如使用广角或望远镜头）。我们会发

①在此我们显然未谈及这一过程中的投资问题。

现，无论在何种情况下，作为结果的意识形态效果是与附着于透视法的意识形态相联系的。影像本身的维度，比如高宽比例，似乎就取自西方架上绘画所取的平均标准。

规定着文艺复兴时期透视法的空间概念与古希腊时代的空间概念是不同的。对后者来说，空间是非连续的和异质的。亚里士多德、德谟克利特等人都认为空间是个充满无数不可分割之原子的所在。但在库萨的尼古拉①看来，空间是由接近或远离"众生之源"的许多元素构成的。它们之间的关系形成了空间的概念。此外，古希腊的绘画法相应于对注意中心的组织，也就是说基于多重的视点。而文艺复兴时期的绘画则精心营造着一个有中心的空间（"空间只是随既定距离、固定中心和特定光线而定的视觉金字塔交线的汇集"。——阿尔贝蒂②）。这种空间的中心与观看时作为中心的眼睛相应。因而让·佩尔兰·维亚托恰当地把眼睛称作"主体"（"透视的原点应置于视平线上，这个原点叫作定点或主体"③）。就如普莱内所指出的，单眼的视力（也是摄影机所具备的）唤起了一种"反映"的游戏。参照一个定点，视觉化的客体被组织起来；基于定点原则，视觉化的客体又反过来指出了"主体"的位置④，即那个必须占据的点。

进一步讲，光学构成似乎确是一种"虚像"的投射—反映。它

---

①Nicolas of Cusa（1401—1464 年）文艺复兴时期德意志哲学家，枢机主教。他认为宇宙是个充满无数物质的整体，这些物质源自上帝，也归向上帝。人类可以凭经验认识宇宙，但神性则是不可知的。主要著作有《有学问的无知》（1440 年）。——译注

②Leon Battista Alberti（1404—1472 年），意大利建筑师。——译注

③参见 L 布里昂·盖利：《让·佩尔兰·维亚托》（巴黎，美文学出版社，1962 年）。

④这里我们要在功能作用上把这个"主体"理解为有意识形态内涵的载体和交会处，而不是把它当作分析性论述试图确定的结构性功能。它部分地采取了自我的位置。这种自我位置的偏移是微乎其微的。这一点在分析领域里已经很清楚了。

创造的是一种幻觉中的现实。它设置了一个理想视力的空间并以此方式断言一种先验存在的必然性——这当然是根据它所诉诸的未知事物在形而上的意义上（在此我们一定要记住那个定点所占据的位置）并根据似乎进行着的移位（一个主体既“代替”整体也被作为整体的一部分）在转喻的意义上作出这一断言的。与中国和日本的绘画相反，西方架上绘画所呈现的是一个不动的和连续的整体。它精心营造一种完整的视像。这种视像与认为“存在”（being）①是丰富的和同质的这一唯心主义观念相符，或者说，它代表着这一观念。在此意义上讲，西方架上绘画正是以特别强调的方式指出了艺术的意识形态功能。这种功能就是提供形而上学的具体化再现。透视构成既再现于绘画之中，也再现于被拍摄下来的影像之中。绘画和影像即是这种透视构成的摹写。透视构成规定着先验原则，同时也为先验原则所规定。这个先验原则似乎是所有唯心主义赞歌的灵感之源，电影则是一个歌者：

> 这种戏拟人类精神的奇特机制似乎更能完成人类的任务。这种摹仿的游戏——智力的兄弟和敌人——毕竟是一种发现真实的手段。（科恩－赛亚）
>
> 这门艺术是一切艺术中最实在的门类。它只敏感于未经理性点化的事实和纯粹的外观。它并非像人们依据正统观念所相信的那样，正引导我们走向决定论的道路。恰恰相反，它为我们呈现的是关于一个有序世界的观念。这个有序世界是按照一个终极目的安排好的。电影让我们看到一些东西，

---

①透视“框”对于电影的拍摄很有影响，它的作用在于加强或增加景观的效果。这种景观不容被离散，更不容被割裂。

但在这些东西背后并不存在我们想要寻找的原子，而是存在着现象的、灵魂的或其他精神本原的“另一个世界”。总之，正是受一种精神存在的启示，我们在寻找缪斯。（安德烈·巴赞）

放映：否定差异

尽管一般说来光效对于电影摄影和静态照相是共有的，但电影摄影还是以通过机械手段记录一系列影像而区别于静态照相。由此而言，电影可以拍下时间的各个瞬间或“现实”（从来就是被加工、被营造和被选择的现实）的各个片段，仿佛就是对单点透视影像的一元化和“实质化”性质的反对。电影似乎尤其因之摄影机的移动而默许了多重视点的假设。这种多重视点将眼睛—主体的定位中立化了，甚至把这种定位消隐掉了。在此，我们先暂时绕过剪辑所占的地位（尽管它在意识形态生产的策略中起着决定性的作用），将研究转到由摄影机所铭示的影像连续体与放映之间的关系上来。

放映操作（放映机和银幕）将运动的连续性和时间维度重建成静态影像的序列。各个单幅画面与放映之间的关系极似几何学中若干个点与一条曲线之间的关系。正是这种关系以及将连续之物复原为非连续元素的这种操作提出了一个问题。影片所产生的涵义效果不仅依赖于影像的内容，也依赖于一些物质手段：有了这些物质手段、同时仰仗视觉暂留，连续的幻象才得以从非连续元素中再造出来。这些彼此分开的画面相互之间是有差异的。这些差异对于连续幻象的创造、对于连续演变（运动、时间）的创造来说是不可或缺的。然而，只有在一种条件下这些差异才可以创造出幻象，那就

是，这些差异必须被抹去①。

因而从技术层面讲，上述问题就变成了对影像之间一种微小差异的采用问题，加之一个有机因素（假定是视觉暂留）的作用，致使人们无法看出所呈现的每个影像的原样了。在这个意义上，我们可以说，影片——也许这是一个典型范例——的生存依赖于对差异的否定：差异对于影片的生存来说是必要的，但影片要生存又必须抹杀这些差异。如果我们直接看过一段洗印好的电影胶片，就会理解这个悖论了：相邻的画面几乎完全是重复的，它们的趋异性只有在相当长一段胶片的两端画面的比较中才能见出。我们还应记得，在放映过程中，有时会由于运动再造中的故障而出现一些干扰效果②，这时观者会突然意识到非连续性，即意识到机构，意识到他已忘却的机器。

无意识的“语言”在被发现于梦中、口误或歇斯底里征候中的时候，它自我显现为一种被毁坏、被打破的连续性，显现为一个有鲜明差异的不期之潮。如果我们能记起这一点，就不难理解在上述物质基础上所发生的事。书写（écriture）系统是由一个物质基础和一个对应系统（意识形态，唯心论）构成的。这一对应系统在利用书写系统的同时也掩盖着它。由此看来，我们是不是也可以说，电影以其所能带来的简单化也重构并形成了一种书写系统的机械模型呢？一方面，光学设备和胶片为差异赋予了标志（但我们已经看

---

①“我们知道，观者不可能注意到他眼前的连续影像是接在一起的。因为影片在银幕上的放映提供了一种连续性的印象。尽管构成这种印象的影像实际上是不同的，时空的变化更使它们产生差异。”

“在一部影片中，会有成百甚至上千个切换和间隔。即使是对知晓它们的专家来说，影片中的场景也不会完全泄露它的秘密。他们只会察觉到在创作能力上的某个失误或欠缺所造成的动作、时间、地点的突然改变，因为感觉到这些会使人很不舒服。”——普多夫金《论剪辑》（载《今天和明天的电影》，莫斯科，1956 年）

②如胶片运行减速、停滞或断片等。——译注

到，这种标志在带有镜子效果的透视影像的建构中已经被抹杀了）。另一方面，机械设备在放映中选择最小的差异，同时也压抑这一差异。只有这样，涵义才可能组构起来。机械设备一经开动，本身立刻就产生方向、连续性和运动。放映机制使有差异的元素（由摄影机所铭示的非连续性）被掩盖，而只让它们之间的关系发挥作用。个别影像的原样只有消失，运动和连续性才得以浮现。运动和连续性是影像关系的可见表现（也就是放映），这些关系派生于影像间细微的非连续性。人们因此可以假设，眼睛（或主体）作为有透视效果之影像的原始基础，它已经起到的作用是被一种操作促动、释放出来的（就像一种化学反应释放出一种物质）。这种操作把逐次相接但又彼此分离的影像转换成连续体、运动和涵义（严格讲，孤立的影像没有涵义，或者至少没有涵义的整体）。随着连续体的再造，涵义和意识也再造出来①。

先验的主体

要确定涵义和意识，就必须回过头来谈谈摄影机。摄影机的机械本性不仅能让人们以随心所欲的速度拍摄互有差异的影像，而且人们也可以使摄影机改变位置或移动。电影史表明，由于绘画、戏剧和照相集合观念的惯性影响，过了相当长的时间，人们才注意到电影机械装置所固有的移动性。重构运动的能力毕竟只是总能力的一个局部的、基本的方面。捕捉运动，自己就须运动；追寻轨迹，自己就要有轨迹；选择方向，就要具备选择的可能性；确定涵义，

①因此，首先在机器层面讲，电影有作为语言的功能：非连续性元素的记录产生了涵义，而这些元素本身却在它们之间所建立的关系中被抹杀了。

就要赋予自己以涵义。眼睛—主体这个人工透视（事实上它只代表了为产生一种有序的、规则的先验存在而付出的更大努力）的潜在基础就这样转而关注于或“被升高到”一个更大的功能，以便与这一功能所能实现的运动相协调。

如果眼动不再为身体、不再为物质和时间的法则所束缚，如果没有对于眼动——拍摄影片能以实现的条件——的那些更多的特定限制，这个世界就不仅是被眼睛所构成，而且也是为眼睛构成的了①。摄影机的移动似乎满足了最有利于“先验主体”显现的条件。影像、声音和色彩把客观现实幻觉化了。但这只是对由于限制了自己的约束力而使主体的可能性或力量得以扩大的那种客观现实的幻觉化②。至少就与我们相关的事实——意识——而言，影像永远是某个东西的影像③。它必起自意识的意向（visēe intentionelle）。“意向性一词恰恰是指意识作为某个东西的意识所具有的特性，即指意识在自我性中所具备的‘我思故我在’的特性。④”根据这一定义，人们也许会发现电影影像的性状，或者说电影影像在其实现中的运作模式即操作的性状。某种东西一旦成了影像，就一定会构成某种涵义。影像似乎反映着世界，但这种反映其实只是一种既定级序关系的倒映：“因此，自然存在的领域只有一种第二级的权威，并且永远以先验存在的领域为其前提。⑤”

---

①“在电影中，我做这个动作，同时我又不做这个动作；我在这个空间之中，又在这个空间之外；我具有无所不在的力量。我在一切地方，我又哪儿都不在。”——让·米特里《电影的美学和心理学》（巴黎，1965年）第179页。

②电影以一种幻觉方式表明了对思维万能的信仰。正如弗洛伊德所描述的，思维对神经防护机制起着相当重要的作用。

③英语中 image 一词既指影像，也有心象、意象之意。——译注

④胡塞尔：《笛卡儿哲学思考》（巴黎，1953年）第28页。

⑤同上书，第18页。

这个世界不再是“开放和不确定的地平线”。它被画框限定、被整饬、被放在一个适当的距离；它提供了一个有涵义的客体，即一个有意向的客体。这个客体既被看着它的“主体”的行为所暗示，也暗示着这个主体的行为。同时，这个世界转变为影像，就像完成了现象学意义上的还原，即被放进了真实存在——它为自我的不可辩驳性①提供了基础——的括号。我们会看到，对于现实印象的形成来说，这是一种必要的悬置。被观察客体的多面性相应涉及一种综合的操作，涉及构成性主体的统一性。胡塞尔谈到，“‘方面’（有时是‘邻近’方面，有时是‘远离’方面）在‘此在’和‘彼在’的可变模式中与一种绝对的‘此在’相对立。对我来说，这种绝对的‘此在’定位于‘我的身体之中’同时又对我显现。人们觉察不到这种绝对‘此在’的意识，但它却总是与那些‘方面’相伴。（在后文中，人们会看到在放映操作中人体本身所发生的事情。——博德里）心智所领悟的每个‘方面’都反过来被揭示为一种从相应呈现模式的多样性中综合而来的统一体。邻近的客体可能会呈现为同一个客体，但须从属于一个或另一个‘方面’才行。当我们朝着应朝的方向调动注意力进行观察的时候，就会有视觉透视的变化，也会有‘触觉’‘听觉’现象或另一些‘呈现模式’②的变化”③。

对胡塞尔来说，“意向分析的原始操作是要揭示蕴涵于即时意识状态中的潜能。从纯智性角度看，正是依赖于这种操作，人们才

---

①不可辩驳性（apodicity）是现象学术语，参见《笛卡儿哲学思考》。这里，博德里是在批判的和嘲讽的意义上使用这个术语。——英译者注

②就此而言，摄影机的确暴露了它的不完备性，但这仅仅是技术上的不足。况且自电影诞生之日起，这种不足在很大程度上已经有所弥补。

③《笛卡儿哲学思考》，第34页。

能达到对意识所赋意义的东西的最后阐发、界定和解释，即发现它的客观涵义”[①]。在《笛卡尔哲学思考》中，他还谈到，“第二种极化类型正在我们面前出现，这是另一种综合类型，它包括思维特有的多重性，而且是以一种特定的方式——即作为同一自我的思维——这样做的。这个（主动的或被动的）自我生存于体验到的所有意识状态之中，而且通过这种意识状态与所有客体相联系。[②]”

因此，涵义构成所必需的连续性与主体的关系就意味着：连续性是主体的属性。它以主体为必要条件，同时又为主体界定位置。它以“形式上的”连续性的两个互为补充的方面出现于电影中。这种形式上的连续性又是通过一个抹杀了差异的系统的电影化空间的叙事连续性建立起来的。后者不施用暴力是无论如何也不可能胜过工具基础的，就如电影创作者和影评家从大多数文本中所能发现的那样：在影像层面已被抹去的非连续性在叙事层面又重新出现，这导致了一些困扰观者的断裂效果（它也形成了一个位置，意识形态必须要占领这个位置，而且在已经统治着它的情况下还必须充满这个位置）。“影片中重要的是镜头间、段落间的连续感，以及保持运动的统一性和衔接性。最难之事莫过于获得这种连续性了。”[③]普多夫金把蒙太奇界定为“把胶片的片段、分散的镜头集接起来的艺术。正是这种集接的方式使观者产生连续运动的印象”。从物质基础中获得叙事的连续性是非常困难的。只能依照一种投射于物质基础上的、实质上是意识形态性的栅栏阴影来解释对叙事连续性的追求：问题在于无论如何也要保持线位的综合统一性。因为涵义“主体”正是由此产生的。对主体——这个构成性的先验功能而言，叙

①《笛卡儿哲学思考》，第 34 页。

②《笛卡儿哲学思考》，第 40 页。

③米特里：《电影的美学和心理学》第 157 页。

事的连续性显然是它的自然分泌物①。

银幕—镜子：镜式活动与双重认同

然而，一定要补谈另一种操作（它由一种特殊的技术安排而成为可能），以便说明上述机制能以起到的意识形态机器的效用。只有这样，不论是重新加工过的“客观现实”，还是我们已经描述过的特定认同类型，才能够被表现出来。

毫无疑问，黑暗的房间和镶着黑框、像一封吊唁信似的银幕已经呈现出独此才有的、能以发生效力的条件——没有任何与外界的交流、通话和通讯。放映和映现发生于一个封闭的空间，而呆在里面的人，无论他们是否意识得到（或者根本不去意识），都像是被拴住、俘获或征服了（在这一征服中，头所起的作用足以使人想起巴塔耶的一种见解：唯物主义是无头的，就像一个流着血因而要为其输血的伤口）。镜子作为一个反射平面是被加框即限定范围的。镜子若无限就不再是镜子了。电影的银幕—镜子的悖论性在于，它反映影像而不反映“现实”。“反映”这个及物动词保留了这一不能解决的歧义性。无论如何，上述“现实”乃是来自观者的头后，如果他回头去看的

①透镜这个“客观之物”当然只是“主体”的一个特殊定位点。若按唯心主义的内／外对立来标志，透镜恰好位于两者的交会点。它相当于主体的体验器官，因而也就相应有空隙、有涵义发生器官的故障。依赖这些器官，外部世界得以透进内部世界并呈现出涵义。“占支配地位的是内部世界”，布莱松说，“我知道，对于一切浮现于外的一门艺术来说，这种提法似乎是个悖论”。摄影机运动已经规定了不同透镜的使用，并使其成为涵义的蕴所和轨线。我们试图依据这种先验功能来表明，选景作为意向的强调或改变是不无可能的。

这个先验功能肯定会毫无困难地适用于心理学领域。况且胡塞尔本人亦持此议。他认为布伦塔诺对“意向性”的发现确使人们能够分辨出关于意识的描述性科学的方法，就如分辨出心理学的、哲学的和先验的方法一样。

话，除了来自一个隐匿光源发出的闪动光束之外，他会一无所见。

放映机、黑暗的大厅、银幕等元素以一种惊人的方式再生产着柏拉图洞穴——对唯心主义的所有先验性和地志学模型而言的典型场地——的场面调度①。对这些不同元素的安排重构着对拉康发现的“镜子阶段”的释放所必需的情境②。“镜子阶段”发生于出生后6—18个月的婴儿期。它以一个不完整身体的镜像为媒介产生作为一种想象功能的“我”的结构或雏形。“镜式影像将其外观赋予镜中那个不可触及的映像。③”然而，对这种可能成立的自我的想象构造来说，一定会有拉康所强调的两个互补条件：移动能力并未完全获得与视觉组织力的早熟（在生命的最初几天就显现出来了）。如果有人认为这两个条件——不能移动与视觉功能的优势——在电影放映时会再次出现，也许他就会假设：这不只是一个简单的类似。这一点有可能解释一涉及电影就经常会引出的“现实印象”问题。对此已有的各种解释似乎只围绕着真实问题。为了生产出“现实印象”，就必须进行一种构成性场合的条件的再生产。这种场合会以某种方式重现和重演，以使想象秩序（被发生于现实的、无所不包的一种镜化活动所促动）完成它特有的弥掩功能或称补缺弥裂功能，即在能指秩序上的主体功能④。

---

①在柏拉图的《国家篇》中有一个洞穴的比喻：在一个洞穴中有一群被锁住的囚犯，他们背后点着一堆火，火把他们的影子映在洞壁上，他们不可避免地把影子看成是实在的。博德里等人发现电影院和观者状态与这个比喻非常相似。——译注

②洞穴的安排在电影业中已经通过一种封闭状态而被复制，摄影机暗箱处于这种封闭中，除此之外，洞穴安排的复制还被封闭于另一种暗箱——放映厅——之中。

③拉康：《文集》（巴黎，1966年），特别参见《作为形成‘我’的功能的镜子阶段》一文。

④我们看到，已被定义为现实印象的东西与其说涉及现实，不如说涉及使这种印象的建立成为可能的机器，尽管这种机器带有幻觉秩序的性质，现实若不是相对于反映着它的影像而言，就绝不会在先它存在的一种反映所创始的某种方式中显现出来。

另一方面，在有第三方①在场的情况下，婴儿能够确认那个人的相貌，同时婴儿也会发现对自己身体映像认同的担保。在镜子阶段，一种双重联系被建立起来。从这一事实看，这种联系连带着想象秩序中自我的形成，构成了第二级认同②的一组关系。正如拉康所发现的，自我的起源附属于想象秩序，因而能有效地颠覆放映室审慎（再）生产着的唯心主义“光学设计”③。但是，不能把自我在电影（业）中找到一个“位置”看作在特定意义上讲的“想象中的”找到，也不能将其看成是对它的最初结构的再生产，而应将其看成是对那种功能的证明或证实，看作一种通过重复而产生的固化活动。

被电影戏拟的“现实”因而首先是“自我”的现实。由于被反映的影像不是身体本身的影像，而是已被赋予涵义的某个世界的影像，所以人们可以把认同划分为两个层面。第一层面与影像本身相关，它派生于作为第二级认同的核心的特质，并承载着一种不断被领悟和重建的同一性。第二层面使第一层面显现出来，并将其放到“起作用”的位置——这就是先验的主体，它的位置被摄影机占取了。摄影机构造并规定这个世界中的客体。因此，观者与其说是与再现之物（即景观本身）认同，不如说是与安排景观使其可见的那个东西认同，正是那个东西迫使观者看到它所看到的东西。这就是摄影机作为一种转播器所承担的功能④。恰像镜子在自我的一种

①指另一个人在镜子中的映像，相对于婴儿和婴儿的镜像而言，故称第三方。——译注

②在此指拉康所说的与光学工具（镜子）决定的结构相联系的认同。当这种认同在占优势的自我形象中建立起来时，也对分析工作的进展形成了防范。

③“根据经验，一定要把‘正确的’自我看作是一种误识的功能。”拉康《文集》第637页。

④“它自认是‘主体’，这意味着语言使它把自己看成是舞台管理员，甚至看成是所有想象中的摄取行为的导演。而在其他状态下，它就只不过是个活动的牵线木偶而已。”《拉康文集》第637页。

想象性整合中集接不完整的身体一样①，先验的自我也将非连续现象的片段、非连续体验的片段接合成统一的涵义。在此过程中，每个片段通过被整合成一种“有机的”单元来假设涵义。把不完整的身体合成为统一体这一想象活动与自我的先验性之间，统一涵义的给予者以及给予的趋向并不一定是可逆的。

由此看来，在电影制作与放映中运作的意识形态机制仿佛集中于摄影机与主体的关系之中。问题在于前者能否使后者在一种镜式反映的特殊模式中构成并领悟自己。在终极程度上讲，一旦认同能够实现，被采用的叙事形式，影像的“内容”都远非重要了②。这里（简要）表明的是：作为意识形态支架和工具的电影所构成的特定功能。它通过对一个中心位置——无论是上帝，还是其他什么东西的位置——的幻觉式界定而构造出“主体”。它是一种注定要获得明确的意识形态效果的机器。这个机器对于占统治地位的意识形态来说是必需的：它创造主体的幻觉活动，并与由唯心主义的支持所生成的显著效力沆瀣一气。

由此可见，电影也会有那种在整个西方历史中各种艺术形式所起过的作用。再现（作为给艺术“创作”观念定向的基准轴线）与镜式活动（组织起构成先验功能所需要的场面调度）的意识形态在电影制作与放映中形成了一个各个部分格外一致的系统。每当有事发生，主体都好像由于某种原因而无法对他的处境负责。这时就有必要用工具或意识形态的外在形式来取替第二级器官（它们曾被移植来代替他自己有缺陷的器官）。唯工具或意识形态的外在形式才

①在镜子阶段，婴儿对自己身体的感觉还是不完整的，而镜子使婴儿在想象中发现了自己完整的身体。——译注

②在这点上以及在我们试图削减其重要性的那些元素的功能问题上，对剪辑的讨论还是不够的。以后我们将对这个问题陈述己见。

有能力实现它的主体功能。实际上，上述替代只有在工具手段本身被掩盖或被压抑的情况才成为可能。打乱电影元素——与那些元素预示被压抑之物的回归非常相似——势必意味着工具的赤膊登场，就如维尔托夫的影片《带摄影机的人》中所表现的那样。镜面的平静与对人及其映像两者同一的担保都由于电影机制的暴露即影片—作品铭文活动的暴露而崩溃瓦解。

由此而言，可以把电影看成是一种从事替代的精神机器。它与占统治地位的意识形态所规定的模型相辅相成。压抑的系统（首先是经济系统）恰恰以防止偏离和防止上述"模型"的主动暴露作为自己的目的①。人们会推论说，压抑系统的"无意识"还没有被认识到（我们谈机器而不谈影片的内容，这已经就是在以大家熟知的方式利用"无意识"了）。电影的生产方式、它在多重决定中"运作"的过程都与这一"无意识"相关，其中尤其要指出的是对工具手段的依赖。因此，对基本机器的反思应该能够并入关于电影意识形态的一般理论。

①D 波莱和菲利普・索莱尔的作品《内海》（1963 年）为这一见解做了明证。这部影片以值得摹仿的效力摧毁了我们刚才所描述的"先验的镜式活动"，但它从未能够克服经济的障碍。

第十四章
叙事学电影理论

电影符号学一开始就呈现出两个方面的发展趋向，一方面走向精神分析和意识形态学说，另一方面则走向现代叙事学。因此，电影叙事学可以说是电影符号学发展的一个分支。

相对70年代而言，80年代的电影叙事学研究更加系统、更加科学、也更加模态化。倘若要追本溯源，电影叙事学在开始时借用了系列文学叙事学的概念和方法。

叙事学根据与结构主义和普洛普思想的亲缘关系，又从学科自身的使命出发，提出了一整套理论主张。但归根结底，这些理论主张的实质是强调对叙述性作品进行内在性和抽象性的研究。

首先，叙事学在确定研究对象的时候，应当将叙事作品视为一个内在的实体，一个不受任何外部规定性制约的、独立自足的封闭体系。它不同于社会学或心理学研究，不是通过叙事作品来总结外在于叙事作品的社会心理规律，而是从内部去发掘关于叙事作品的自身规律。这种内在性的观点意味着，叙事学的对象是自成一体的，它杜绝任何影响作者心理、作品创作和阅读的社会历史条件的

介入。与之相应，叙事学研究应当关心的不是叙事作品与外界因素的关系，而是其自身内部诸因素的关联。研究者们试图解决的并非是作品“说了什么”或“为什么这样说”的问题，而是“怎么说”的问题。实际上，叙事学要求的是对叙事文本的结构形式的描述。

叙事学的研究对象与其说是叙事作品，不如说是叙事作品的规律，因为它分析的不是个别的、具体的叙事作品，而是存在于这些作品之中的抽象的叙述结构。从这个意义上说，叙事学理论主张研究对象不受叙事作品具体形态和种类的局限，也无须区分叙事作品使用的材料，叙事学研究的叙事作品泛指一切带有“叙述性”的作品。

电影叙事学的产生和发展，不仅吸收和运用了语言学的基本概念和范畴，而且第一次把电影技术因素作为叙事因素来考虑，改变了传统的、只把主题和人物性格变化过程作为叙事因素来研究的做法，并进一步摆脱了过去那种把电影叙事作为一种靠主观想象和领悟的艺术美学，而使之成为深入细致、精确繁琐的定量分析和科学研究。这样的研究不仅推动了电影叙事技巧的发展，同时也影响了诸如场面调度、摄影、机位、景深、景别、灯光、音响等具体技术手段的变化。

电影叙事学的主要任务是从理论上论证电影在再现前提下的叙述方式。每一个故事的叙述都意味着叙述者的叙述策略的变化，而这种变化表现为叙事结构的变化。

电影叙事学研究者借用了格雷马斯、布雷蒙等人的理论模式来解决电影中的叙事结构，而在电影叙事文本中的叙事语式、叙事语态和叙事时态等方面则吸收了热内的有关学说。

电影叙事学着重研究了叙事时态、叙事人称以及叙事角度等问

题，其中对叙事角度的论述较为透彻。

电影的叙事角度一般被分为这样三个层次：

1）视点，主要指人物的位置和出场。

2）视阈，主要指景别与景深。

3）视角，主要指机位角度。

当代电影叙事学十分关注叙事角度问题，也就是特别关心“谁在叙述？”“谁在看？”的问题。法国电影叙事学家弗朗索瓦·若斯特根据热内的理论原则，把叙事角度分为视觉角度、听觉角度、所知角度三个范畴，并对这三个方面进行了详尽的阐释，他这种把电影方式和叙事学原理恰当结合的研究，为电影叙事学开拓了一片新的视野。

电影叙事学关注功能和结构问题，因此陈述和话语的概念就显得尤为重要。陈述与叙述和视角有关，它是产生话语的行为机制，在某种意义上，陈述更接近语言，而话语则接近于言语。陈述作为一种机制或过程，它似乎是一个隐秘的叙事者，它高高在上，控制着整部影片的镜头运动、场面调度、用光、剪辑……也就是说，它控制着影片叙事中的言语问题。

电影叙事学的不足在于它没有进入社会文化层次，而只是在电影文本领域内进行单纯的语言研究。因此，电影叙事学没有解决、或者说它根本不想解决电影的表意问题。它关注的只是能指的组织结构，而把所指完全排除在外。事实上，电影叙事语言在根本上是社会文化的编码，任何语言语法的规则都由社会文化的语境所决定，只有把文本置于泛文本（语境）之中，电影叙事问题才能从社会历史文化的角度得到全面的阐述。

（杨远婴）

电影话语与叙事：两种考察陈述问题的方式[①]

[法] 弗朗索瓦·若斯特　著
杨远婴　译

构成这篇文章基础的是一个在读解过程中产生的简单问题，即如何说明电影中的陈述或话语？从自然语言来看，陈述概念确实覆盖了许多领域（托多洛夫对这些领域进行了清晰的界说）。那么，既包含自然语言，而其本身又不是一种语言的电影的情形又是怎样的呢？

这样一种设问方式表明，我根本不想寻求唯一的、包罗万象的、能够确认某种单一概念的答案。瓦雷里曾经讲过："首先需要确定自己的领域。"因此，我将仅限于提出某些认识论方面的理论问题，而它们可以概括为一个新的问题，即讨论电影话语的条件是什么？由于限定在陈述领域的具体范围之中，所以我将不考虑机制本身的问题（西蒙对此已做出了精彩的分析）。我的研究仅限于托多洛夫所谓的"语言能指层面"。

从这个角度出发，我首先要分析"电影话语"的字面涵义；然后再研究影片中的叙事性陈述现象，或者说影片内部的叙事概念，也可以说是若奈特所赋予的那种特定涵义上的叙事概念[②]。

什么是"电影话语"？

在考察类似的题目之前，当然需要提及本维尼斯特对"历史"

---

①此文转译自苏联电影理论家 M·雅姆波尔斯基编纂的论文集《西方电影理论》，莫斯科，1983 年版。——译注

②若奈特把叙事界定为一种"生产型的叙事行为"。

与“话语”的区分。如果说在历史中“没有讲述者，仿佛事件自身在陈述”，那么话语则相反，它是一种“陈述的方式，必须以讲述者和聆听者的存在为前提”。

文学陈述借助于自然语言而建构，因此在探讨它时理所当然地要运用这两种概念来揭示其叙事的不同层面。在回溯本维尼斯特所援引的巴尔扎克的文本时，若奈特表明①，通过对小说的详细分析，可以轻易地区分出什么指称历史（所讲述的事件），什么标示讲述者的存在。由此他概括道：“陈述中的话语始终是话语，它形成某种类似易于发现和界定的囊肿样的东西。”

这种界定的可能性在于自然语言的话语具有一定数量的指示符号，它们简化了对话语的鉴定程序（如动词时态、副词等）。应该指出，与表现现实对象和“历史”时空的故事相反，指示符号反映个性语言的运作，并指明讲述者的存在。换言之，它们能够把语言与说话者、即此时此地使用语言的人联系起来。

易于发现的指示符号系统在理解文学文本的过程中起着非同小可的作用，因为它有助于确定讲述者在陈述中的位置②。在进入电影领域之前，应当记住语言话语的两个特征：首先它拥有能够界定自身的指示符号；其次它包含关于说话者或讲述者与他所传达的事实之间的关系的信息③。问题在于，“电影话语”是否也具有这两个特征（当我们谈到“电影话语”时，意识里总是或多或少地留有语

---

①若奈特明确指出，本维尼斯特作为“历史”原型引用的巴尔扎克的文本实际上包含着许多无疑属于话语的句子。

②我在拙作《我在寻求自身的证明》中试图说明现代小说如何运用指示符号的不同手段使叙事变得异常灵活。

③当然，把话语特征归纳为“两点”是很不全面的，这就忽略了陈述的机制和话语在句子中的力量。我选用这种说法是由于题目的限制，也是因为下文的需要。

言模式的混乱印象)。

我们先来考察一下没有语言的运动影像。我们不得不马上承认，对电影指示符号的界定并不像在语言中那样简单。怎样在观影过程中把握“陈述”方式？麦茨在分析电影《总路线》的片段时间接地回答了这一问题：“集体农庄社员和工人终于撼动了死气沉沉的办事机构，因此应该让他们马上得到购买拖拉机的批文；平日庸倦、几近昏睡的部门突然(通过快切镜头)令人振奋地活跃起来，并在转瞬间办好了农民盼望已久的批文。”他概括说：“影片试图嘲笑这种突然的变化，因而对它加以讽刺性的夸张：创作者的主观意图在此显而易见，这里就出现了陈述行为。”虽然我不能苟同于麦茨从意图跳到陈述行为，但认为他在后面提出的假设令人信服(根据这种假设，上面例证中陈述行为的介入程度与“叙事的不完整”是一致的)。的确，今天的交替组合段在任何情况下都不再被认为是合乎逻辑的实例，尽管它是理性选择的结果，是导演意图的产物(巴赞所抨击的正是这种选择，他认为在无须蒙太奇也能达到效果的地方随意变换镜头是不合理的)。如今这样的蒙太奇技巧已经不那么引人注目，这意味着，虚构世界的信息把对影像的操纵掩饰起来了。

在自然语言中，陈述行为的表征绝不会与叙述相抵触(因此才有以第一人称和现在时态写作、并包含指示符号等元素的长篇小说)。倘若可以断言电影中的叙述与话语的介入成反比，那么就能够进一步推论这个术语所表示的内容与在语言学中的情形完全不同。的确，我们是以什么作为语言呢？陈述行为的表征指示着说话者。在小说中，它们强调叙事行为本身。那么在电影中呢？这里话语的介入只是确认了它所隶属的主体的存在，而更多地则仅仅意味着一个简单的证明：“我是一种电影陈述”(而不单单像在小说中那样：“我是一种陈述”)。因此可以确定，语言中的话语指示符号诉诸话语层面，而在电

影中它们则首先诉诸这一话语所使用的语言。换言之，电影话语首先是一种符号语言。所以，前面所援引的《总路线》中的快切镜头段落既表现办事机构的工作效率异乎寻常的改变，同时又仿佛在宣称“我是电影”。故事不再由自身讲述出来，这就涉及话语，但无论如何，这种方式不单纯标示陈述的语言源头，而同时也影响陈述的涵义自身。从陈述行为看，“我明天来”这种句式的涵义是相对的和不稳定的，但从陈述内容看，它在某种程度上又是单义的①。

同样，如果叙事采取了自白形式，那么这仅仅是为了使叙述获得某种真实性。电影话语的功能更富于双重性：它既推动叙述的建构，同时又把它规定为纯粹的电影构思。因此米歇尔·玛利说，“经典文本的特点在于它对话语层面的彻底掩盖，似乎仅仅是对某种先在的和单质的连续的简单记录。”这种隐蔽性是由视觉材料的特点造成的，即影像可以表示“我属于电影”的涵义。但是，正像我在前面提到的那样，它不能说出这一点（因为我偏爱隐喻，所以采用了这种形象的说法）；因此，在考察电影陈述问题时永远具有一种不确定性。

由于话语是在高于说话者出现的层次上触及语言，因此电影话语实际上几乎没有自然语言的“传递机制”那样明显的陈述能指。在这方面，它再次丧失了我在界定语言学话语时所强调的那些特征。为了确认这一点，我建议考察两个电影例证，它们从直观上可以分别列入两个项目：历史与话语。

列入历史项目的是“隐蔽的特技”，麦茨认为这种手段的特点在于：人们不知它置身何处，但却能意识到它的存在，“观众把自己接受到的视觉材料总和当作叙述。”在影片《地心旅行》②的结

---

①参阅前面提到的托多洛夫的文章：作为涵义单位，这种陈述因它所处的物质条件不同而具有各种细微差别。

②美国导演亨利·列文 1959 年的影片。——译注

尾处，主人公们的头上突然降落下一些庞大的、好像是史前的动物。这时的特技摄影极为出色，使观众完全接受了这场决斗（儿童观众绝对信以为真）。其实，这样的真实性之所以能够被接受，并不仅仅是由于表现技巧的完美，而且还归之于另一个更加深刻的原因——即电影之外的文化符码提供了造成迷惑的可能性，因为人们一般都知道，在某些岛屿上存在着（或可能存在着）类似这些怪兽的动物。由此可见，任何一种特技都会被陈述的内容所吞没；只有乏味的符号学家才会在这以外的东西中寻求满足，他们从电影话语里提取它，并欣喜若狂地进行读解。

相反，当观众看这个情节——超人①为了避免火车倾覆，出人意料地用自己的身体顶替了年久失修的铁轨时，都会说："这是电影！"起码在内心深处会这样想。

这两个例子说明，电影话语的出现调动了超出电影范围的符码系谱，这些符码涉及了若奈特严格界定的逼真事物的不同层面。在某些时候，陈述内容与陈述行为之间的界限几乎已经消失，譬如：观众习惯于固定的电影化装编码，依据这种编码，他们把每一种从伤口里流出的红色液体都当作鲜血；那么当戈达尔影片中的鲜血被异常明显的红色颜料所取代时，观众是否仍然沿用原有的读解方式呢？毫无疑问，这一切都取决于观众的经验、社会来历以及他在电影符号文化方面的水平等等。

被直观地列入陈述行为项目中的情况是否会简单一些呢？

就叙述层面而言，难道电影音乐在外表上显露得还不够鲜明吗？难道它不应该归因于"虚拟的导演"吗？其实，众所周知，一个基本动作（开启或关闭收音机的手）或一个基本对象（电唱机或

①指美国导演理查德・唐纳1978年的影片《超人》。——译注

收音机）就可以把毫无变化的音乐转入陈述内容范畴。我非常乐于援引梅尔·布鲁克斯的影片《恐高症》中的一个段落，它能够清楚地印证话语转为故事的这种“侧滑”：影片的主人公乘汽车前往医院，这时银幕传出令人惊恐不安的音乐。主人公听到音乐后，牙齿便开始打战。对于他来说，这段音乐属于陈述行为，因为是他在经历电影，并感受音乐！……但音乐所暗示的危险只是为了活跃叙述。汽车继续前进，迎面驰来另一辆汽车，上面坐着三十个正在排练的音乐家，于是主人公的心情顿时平静下来。这里的音乐属于故事的直接意指范畴，而不是陈述的修辞范畴。

这些例子说明，不能用语言学通过符号界定语言的方式来以符号先验地确认陈述特征。任何一种符码都不能被无条件地界定为陈述的表征：陈述内容能够与陈述行为相融合（如戈达尔影片中的红颜料），话语成分可以被陈述内容所吞没（如《恐高症》）。

我们把上述电影话语特征做个归纳：

1. 电影话语是一种符号语言：首先要使创作者清楚，他所表述的是电影语言。

2. 电影话语并不具有与自然语言相当的指示符号：其符号语言的表征是变动不居的。

3. 对电影“话语”的接收与界说因历史阶段、社会经历及电影文化程度的不同而可能产生极大的变异[①]。可以说，这一点适用于

---

①洛特曼在《电影符号学》一书中把电影语言界说为偏离日常经验期待的系统。这个系统一方面假定观众“完全不懂电影语言”，另一方面又假定观众是由电影故事培养起来。洛特曼令人信服地指出，对于第一种观众来说，只有在电影元素符码化，即与经验期待区别开来时（譬如负片取代正片），语言才存在。而对于第二种观众来说，符码化和未符码化之间的对立本身就会产生涵义。洛特曼没有说明的是，由于这种对立把握住了叙述的二元性，因而把电影话语与陈述问题（我们在这里所论述的陈述问题）联系了起来。

任何一种电影符码。虽然存在着某种规范的叙事，它在既定社会范围创造着适于各种观众的统一的虚构世界，但是，这些观众对同一部影片中的陈述行为表征的界定却是各种各样的。例如，儿童和符号学家对《地心旅行》结尾的叙事结构的解释几乎一样，然而他们对话语的理解却大相径庭（在自然语言中情况完全不同，“我明天来”这句话对于具有语言知识的人来说一般都作为话语行为来解释，而不管它被赋予了什么涵义）。

从这些简略描述的特征中可以引出以下有关方法论的结论：

1. 对电影话语和陈述行为的研究在符号学的框架中还未能富于成效地展开，这主要是因为今天的符号学不是一种创作理论，而更多地致力于影像读解。在这一背景下谈论电影“话语”实际上是指它在观众意识中的缺乏（这种情况就像语言学话语对于发出者和接受者具有相同的表征一样）。过去，符号学以进行“中性”读解的观众为前提（按照麦茨的说法，当时符号学的任务是把握观众的理解方式），这种前提对研究者毫无妨碍，不会对他们的成果产生不良影响。在话语研究领域中遵循有关中性观众的理论假设则比较困难。对陈述行为表征的界定因时代或共时性特点的不同而多种多样，这就几乎不可避免地要求添加历史学、社会学及人类学等研究方法。

2. 电影话语研究借助于文本分析比依赖符号学更容易取得成功。

在《电影与喜剧》一书中，西蒙写道：“倘若我们注意到其中所包含的话语类型，那么就会发现电影中的这些变形（广角镜头、俯拍或仰拍）造成了完全不同的效应；陈述行为的表征往往转而进入陈述内容之中。”其实，这种转化的可能性恰恰意味着广角镜头、俯拍或仰拍等手段并不是陈述表征，或者说我们还没有对它们进行先验性分类的确定标准。它们表示陈述行为的能力完全取决于

它们所处的语境：实际上，能够确定的只是作为陈述表征的符号使用形式，而不是这种陈述符号本身。没有任何理由认为俯拍比水平镜头更具有话语意味。一切都取决于语境关系。在此我只举两个最极端的例证。一个漆黑的镜头如果接在烛光熄灭的地下坑道画面之后，它就是陈述内容。相反，如果它以突兀的插入打断叙事的连续性（如施特拉乌布和杜拉的影片），那么它就是一种明显的话语。

同样，一个人从六层楼的窗口观看街景，随后对人群的俯拍就是陈述内容。如果从直升飞机上拍摄街景，而且并不以此证实任何叙述元素，那么这个俯拍就是陈述行为。

这一从叙述语境和产生于其中的人物角度对话语所做出的评估给我们提出了一个新的问题：即影片内部的话语有何意义？或者更简明地说，怎样界定电影叙事？

作为电影叙事的话语

到现在为止，我们完全限于影像分析，并把话语作为符号语言来考察，这种语言只是在次要意义上才涉及“伟大形象的创造者”，即借助于电影的说话者。

如果在头脑中固守文学理论，那么这种局面就可能显得非常荒谬，因为众所周知，小说中“谁在说”的问题诉诸故事的讲述者，而不在于“伟大的语言载体”——作者的幻想世界。事实上，电影可以说是双重话语——既是创造电影形象的伟大创作者的话语，同时又像文学那样注重文本内的叙事层面。这种相似往往使人们轻率地认为电影的处理方式也与文学相近。因此，若奈特对“谁在看？”和“谁在说？”的区分被原封不动地移植过来，这显然是毫无道理的。

从叙事（指这一词汇的技巧意味，我们在前面的注释中已经提到这一点）的角度看，有声电影至少提出了两种“形态”：

——用画外音讲述故事：这时我们会以不同的形式遇到与若奈特接近的问题。

——影像似乎被无声的叙述所控制。我之所以说“似乎”，恰恰是因为难于把握准影像和它所蕴涵的话语关系的类型。

我们来举一个具体的例子：当一个人说，“我现在要告诉你们我这里发生的事情”时该怎么办?

对此可以设想两种处理方式：

——画外音与叙述的视觉形象平行推进，二者可能彼此协调，也可能相互冲突（M·阿农的《平凡的故事》同时运用了这两种方法）；

——影像一出现，道白便消失：查尔斯·维多尔的影片《带纸夹的姑娘们》就是一个这样的例证，人物以自己的回忆展开叙述：“让我给你们讲个玛利贝拉的故事吧……”

如果说第一种形态是在表现材料的相互关系中展开（语言与视觉的特征同时存在），那么第二种形态在理论上就更为复杂，因为它提出了符号之间的置换问题。的确，在我们眼前运动着的影像究竟处于何种位置呢？答案很简单：它们替代了语言。譬如，当影像表现在酒吧唱歌的玛利贝拉时，就需要构想这些影像所取代的讲述者叙说“她在酒吧间卖唱”的语言①。

因为影像永远不可能说出来，而只能展示出来，所以对叙事的研究往往与对视角的研究混淆起来。（为我们澄清了这些概念的）若奈特把《罗生门》看作内聚合型影片的原型不就有些奇怪吗？影

---

①需要指出的是，这种置换问题本身就包含了剧本和制作的关系。

片由四个人讲述同一个故事，但并不具有四种观点①。只要翻阅一下《辞格之三》就会明白这一点。书中写道，内在聚合“绝不容许从外部描述、甚至意指人物”。在小说中，被表现事物的特性（其间断性和视角）允许对产生于语境中的人物加以描述。但在《罗生门》中，那些以不同的说法表述犯罪事实的人们又出现在自己所描绘的视觉影像之中，这就在影片的叙事和视角之间造成一种荒谬的关系，因为以“第一人称”展示的故事竟出自于全知全能的主体的视点。

瓦努阿认为，影片《资产阶级审慎的魅力》中也具有同样的内在聚合情节的例证。让我们再来看一下：

“中士：‘那周我做了一个梦……黄昏时分，我沿着一条商业大街散步……’

“大街，外景，天色已晚。

“一条伸向远方的昏暗街道。（中景）身着便装的中士平静地向镜头走来。”

把这种情况当作内在聚合例证的观念显然又把叙事起点与视点混为一谈。确实，中士是语言话语中的讲述者，他在街上行走的影像是对语言话语的置换（把“我在散步”的表述转换为“中士在散步”的蕴涵），但这种置换只是发生在外在聚合之中（我们从旁边观看正在散步的中士），为了说明这一点，我们可以考虑另一种方式，即主观镜头。严格地讲，这种技巧才符合若奈特提出的内在聚合定义——“绝不容许从外部描述、甚至意指人物”。

但是我们也可以设想：第三人称的画外音在讲述某个人物（譬

---

①这部影片表现了关于一个强盗杀害一个武士经过的四种说法，这个故事依次由强盗、武士的妻子、武士的灵魂和“我”（见证人樵夫）讲述。

如一个行人）的故事，而这时影像所展示的却是旅行主体所看到的道路边缘。在这种情况下，叙述的角度和观看的视点显然不属于同一个人。我们可以在不知道谁是中心人物的条件下成为内在聚合的见证人（文学中的聚合与人物在语境中的指称相关，电影则不同，因摄影师的行走而颤动的镜头就足以标示内在聚合）。如果影片接着继续展示沿道路边缘而行走的人物，那么这就将是一种外在聚合形式，而且，人们很可能把他视为刚才发出画外音的人。倘若其他人物也如此拍摄，那么要决定内在聚合镜头自始以来的隶属者就比较困难。在此，叙事与视角之间便产生了某些辩证联系，这里的明确与不明确彼此补充，相得益彰。我在自己的短片《革命者之死、幻觉》中所力图探索的正是这种灵活机动的叙事。

上面这种情况的双重性在于它既依赖于电影话语（影像的颤动表明了摄影师的存在），又依赖于聚合关系（按照观众所掌握的编码文化，这种颤动还表明了观看者的运动）。可以说，《资产阶级审慎的魅力》中那段有关中士情节的双重性同样与那种能够把电影话语或影片内部的话语、叙事等与聚合关系混淆起来的东西有关。既然可以用相同的逻辑推断街道镜头既是内在聚合，又是语言话语的视觉置换（外在聚合），那么从理论上阐释这类镜像就将碰到一个根本性的问题：即如何在视觉影像序列中确定什么属于看到的，什么属于说出来的？

或许我们需要换一种方式说。当镜头随着人物的目光运动时，我们不能把它解释为人物语言话语的置换，而认为它更相当于人物看见的内容，这是看到的，不是说出来的。但问题往往并非如此简单。例如对中士在街上散步的镜头的读解就可能有如下两种选择：

——或者是讲述者的语言话语的图示：语言虽然已经消失，但却似乎仍在继续发出声音。在这种时候，我们所看见的物象仅仅是

叙述内涵的符号翻译（如“黄昏时分，我沿着一条商业大街散步……楼房鳞次栉比……”等类型）。

——或者是这条街景的直接视像；因此它将涉及内在聚合，而与人物的讲述无关（这就类似于在头脑中闪现的回忆或印象）。

当电影展示梦境时，我们也会遇到同样的选择问题。如临梦境的观众所读解的影像，或者可能属于叙事层面，即属于与这种意识活动相关的人物（这时，我们仿佛面对叙述者的潜意识话语），或者可能是人物想象的视觉再现，但这已不是语言话语的置换，相反，它与镜头序列的叙事话语无关①。

然而符号学的疆界正在退缩，我们更多地面临着哲学思考。确实，由于聚合的表征很少显露，因此影像本身并不具有明确的符号差异，即不能说影像是视觉化的或是语言化的②。仅仅为了解决这个问题，我们就需要真正确定话语、叙事及聚合等概念的涵义。也许，这个问题在理论上无从说明，只能把它归于不可证实的电影符号悖论之列。

用我的方法对这个问题做最后的结论为时尚早（或者为时晚矣）。要想继续前进，必须引进新的思维。电影理论极其宏大，而这篇文章却如此短小！所以，我只是做了一个简短的回溯性说明。

我在此文题目中所标示的对陈述行为的两种把握与其说是考察同一问题的两种方式，不如说是对待两种不同现实的两种方式：第一种现实属于电影语言，第二种现实属于这种语言所建构的陈述。

---

①虽然“聚合”这一术语在文学中含有隐喻意味，但在电影中却并非如此。这里视点的选择非常具体，因此很难设想表现主人公的影像就是内在聚合。

②若奈特在《辞格之三》一书中指出，按照小说所采用的程式，思想和情感就是一种话语，而影像由于自身的特点似乎并不受这种程式的影响。但是，既然它维系了影片内部符码之间的联系，那么就完全有可能认为它是语言的置换。

我们是考察电影话语，还是考察叙事——这将导致理论方法的根本改变。但不管怎样，为了推进这一领域的研究，符号学必须与其他方法相结合。定格镜头对于符号读解早已不够；现在需要思考不断变动并不断重建的语境。

电影的叙事手段[①]

——戏剧化的序幕、倒叙、预叙和视点

[美] 贝·迪克　著

华　钧　译　齐　洪　校

电影采用的一些叙事手段与文学相同。当导演运用这些手段的时候，他或她就成为文学概念中的说书人。

戏剧化的序幕

如我们所见到的，序幕可以是银幕上的文字或画外音，也可以用戏剧化的方式在片头字幕之前或字幕的过程中予以展现。过去的惯例是，影片以制片厂的商标开场（《绿野仙踪》，1939 年，用米高梅公司的雄狮；《双重赔偿》，1944 年，用派拉蒙公司的群星环照的山峰；《怒火之花》，1940 年，用 20 世纪福斯公司交相辉映的光柱），接着是片名、演员表、职员表。但如今，片头前的序幕（动作在片头之前展开）和与片头并列的序幕（动作与片头同时展开）都已屡见不鲜。罗伯特·阿尔德里奇的影片《非法经营》（1975 年）的开头便令人心寒，一满车的孩子下午到海滨来玩，在

①本文译自贝纳德·迪克著《电影的剖析》一书，美国，圣马丁出版社，1977 年。——编者

海滩上发现一具冲上岸来的女尸。阿伦·帕库拉的影片《总统班底》（1976年）中有一个精心设计的序幕：首先用打字机打出了一个日期——1972年6月17日；接着是理查德·尼克松来到白宫草坪的镜头；然后影片第一个真正的场面——水门事件，与字幕同时出现。

这种戏剧化的序幕是一种真正的序幕：一件发生在影片故事之前的事情，因此与影片本事分离。舞台上通常用一些方法：一个间歇、一个暗场、一次幕落暗示序幕独立于戏剧之外。影片中则用插入的或同时出现的字幕来指出这一点。

片头前的段落对导演是个极大的挑战，因为它迫使导演要在“序言”中作出创新。可以以萨姆·佩金珀的影片《野性的一群》（1969年）为例。一支似乎是骑兵队伍的小分队冲进一个小镇。几个孩子正在把两个蝎子喂给一群蚂蚁吃。骑兵们疾驰过孩子们身旁，沿着大街向劳工办事处飞奔。大街两旁的建筑物屋顶上有一群武装的人蹲伏在胸墙后面。士兵们在劳工办事处下马，冲进去，抽出手枪，用枪柄殴打办事处人员。影片片头穿插在序幕性的动作中，但具有高度的想象力。有时画面凝住并转成褐色，仿佛是家庭照相簿上的旧照片，而片头印在画面的角上，似乎它也属于流传后世的东西。

到片头字幕映完，人们已看到平静小镇的和平秩序和它受到的威胁，用微型戏剧的形式展开了上述影片段落。我们现在看到的这支队伍是一帮强盗，屋顶上的人是铁路上雇来对抗强盗的人，镇上的居民和儿童是将在必然爆发的枪战中无辜受害的牺牲品。佩金珀的片头段落是一出真正的序幕。

倒叙法

倒叙法在古史诗中是把那些不能用其他任何方式组合起来的素

材纳入叙事中的一种手段。譬如，既然《奥德赛》是从特洛伊战争二十年后写起的，荷马得以描述奥德赛战后功绩的唯一机会，是让他开一次宴会，借此历数他的功绩。维吉尔仿效荷马写作的史诗《伊尼特》中，伊尼特也在一次宴会上回顾了他在国外的七年生涯。倒叙法对于从事件中段开始描述的作家（如弥尔顿在《失乐园》中），或者对从现在回顾过去，因为只有过去才能说明现在的作家（如托马斯·平强的《V》）来说，是很适宜的。

在电影中，既能用缓慢的淡出和淡入，也能用快切来引进倒叙。倒叙法有三个目的：1. 提供用其他方式难以介绍的情况；2. 戏剧性地表现过去的事件，甚至在讲述的过程中语言不足以表达实情的时刻（当巴里·林敦听到他儿子丧生的消息时，库布里克显示出男孩从马上摔下的现场情景）；3. 将过去和现在连接起来，因为没有一个人物了解足够的情况来担任叙述者（《教父Ⅱ》）。

那些以辨明罪犯身份（迈克尔·寇蒂兹的影片《欲海情魔》，1945 年）或探索某人生平（奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，1941 年）为中心情节的影片，常常从犯罪或死亡开场，然后回头来叙述。无论倒叙法所采取的形式（回忆，自供，审讯）如何，它必须有动机。回忆的倒叙总是提出了一个是否可信的问题，因而它被电影剧作者滥用，如让健忘症患者在最后一本里恢复全部记忆，或者在片尾的最后两分钟让女主人公想起她童年的创伤。最佳的回忆性倒叙是用某一物体激起对往事的缅怀。在朱尔斯·达辛的《凶残的暴力》（1947 年）中，挂历上的一个女人画像引起四名囚犯回想起他们各自的妻子；在乔治·史蒂文斯的《一分钱小夜曲》（1941 年）中，一张旧唱片引起朱莉叶对她婚姻的回忆。

在约翰·福特的《搜索者》（1956 年）中有一个新颖独特的倒叙。在劳里（维拉·迈尔斯饰）开始读马丁（杰弗里·亨特饰）的

信时，看来福特会用一种读书信的声音概述我们还没有在银幕上看到的事件。但并非如此。劳里所读的某些内容我们已经看到了（即印第安女人爱上马丁的情节），但信中大部分的内容是在劳里读信的同时通过戏剧性的手法表现出来的。由于这一段落太长，福特作了一些变化：有时用马丁写信的声音，有时用劳里读信的声音。

这些倒叙都是个人化的，也有非个人化的倒叙，它不是缅怀往事或一场审讯的结果，只是把过去的片段纳入影片予以叙述：它不是通过人物或者他或她的下意识的叙述，而是通过摄影机。这种将过去和现在合为一体的情况出现在弗朗西斯·福特·科波拉的《教父Ⅱ》（1974年）中，影片中除摄影机外，没有人回忆维多·科利昂的早期生活。非个人化的倒叙法的另一个例子，是斯坦利·多南的《二人行》（1967年），它在描写一对夫妇的欧洲旅行中，交叉剪辑前几次旅行中的事件。由于绝妙地把过去和现在交织在一起的方式，我们无须询问《二人行》中是妻子还是丈夫在进行回忆。多南从影片一开始就定下这是摄影机（在回忆）——显然，这也正是伴随这对夫妇进行前几次旅行的摄影机。

预　叙　法

预叙法是60年代导演普遍采用的一种手段，它在某事发生之前便预示了它的某些方面。预叙法是文学手段中“戏剧性的预示”的远亲，一件事预示了另一件事，或者在一件事发生之前，便暗示将要出事。但是预叙法的真正远祖是一种叫作“预期描写法”的修辞学手段。一个发言人先发制人，在对手尚未提出反对意见前就给予回答。

有时，貌似的预叙并不是预叙法。在西德尼·波拉克的《他们

射杀马，不是吗?》(1969 年)中，叙事者(迈克尔·萨拉津饰)直接对摄影机说话——还是在对一个我们看不见的人说话呢?我们直到结尾时才发现他在对一名审判员讲话，解释他为什么应格洛丽亚(简·方达饰)的要求把她打死。预叙法在《他们射杀马，不是吗?》中获得成功的原因是：从观众的角度看，事情发生在未来，但从叙事者的角度看，事情则发生在过去。片后回顾，整部影片显然是用倒叙法的手段向审判员讲述的。

由于它们的预示力量，预期描写的手段能有戏剧性的效果。在乔治·史蒂文斯的《世间最伟大的故事》(1965 年)中，波拉多把耶稣钉在十字架上以后，听到画外音说："于是他就在庞狄斯·波拉多统治下受难。"这是影片中一个令人不能不信的时刻，因为它无须等待使徒信条的写成，便把一个历史事件升华为一篇教规。

片头字幕出现的方式往往具有一种预示的特征。在阿尔弗雷德·希区柯克的《海角擒凶》(1942 年)中，破坏者的影子在放映片头字幕时从画面的右边移到中央。比利·怀尔德在《双重赔偿》(1944 年)中运用了同样的技巧。影片里出现一个拄着拐杖的人影，这是戴德里奇逊克先生出事的预兆，使他的谋杀变得复杂化。

有时，一个镜头具有预叙法的力度，却是对先前发生的事情的评述。弗朗索瓦·特吕弗在《阿黛尔·H·的故事》(1975 年)的中后段插入一个阿黛尔在格恩赛岛上的镜头，她非常自信地准备出航到哈利法克斯，以便重获上尉平森的感情。她的声音同样充满自信："一个年轻的姑娘将漂洋过海，从旧大陆到新大陆去，与她的情人会合，这是难以置信的事。这件事将由我来完成。"既然影片是从她抵达哈利法克斯开始，我们显然还没见过阿黛尔性格的这一面。特吕弗在此插入这个镜头，预示着阿黛尔徒劳的追求的结局和她陷入疯狂状态的开端。如果这个镜头出现在影片开场时，它就单

纯成为序幕。而它出现在这里就具有戏剧性的讽刺力量。阿黛尔做了一次从旧大陆到新大陆的旅行，但它同时又是从一种精神病态（心神困扰）到另一种精神病态（自甘堕落）的旅行。在影片的最终结尾，特吕弗重复了这个镜头，但这次却没有彩色，看起来像一张褪色的照片。阿黛尔的旅行现在不过成为值得纪念的一件往事。

视　点

一部影片也可以像小说一样，用第一人称或第三人称叙述。我们已举过试用一个人声进行第一人称叙事的例子，这声音有时在画外、有时进入画面，有的时候在说完简短的引言之后便不再出现了。但在小说和电影中的第一人称叙事之间是有区别的。在一部影片中即使用第一人称叙述，它也用第三人称来表现戏剧性的情节。影片中的“我”在简短的引进之后，就开始展现戏剧性的情节，于是这个“我”就变成一个“他”或“她”了。在小说中的第一人称始终是一个有意识的叙述者，因为他或她总是说“我”。在影片中只在叙述的开头和结尾有一个有意识的“我”，因为此其间的一切都是戏剧化了的。

既然影片能用第一人称和第三人称叙述，那么，小说中存在的一些观点（无所不在的作者、隐形的作者等）也同样在影片中存在。

无所不在的作者

在小说中无所不在的作者用第三人称讲述他或她的故事，任意地变换地点、时间和人物，揭露或隐藏各种细节。在影片中，“作

者”有一种特殊的涵义，特别是对于那些把导演视为影片作者的人，或者至少说有些导演具备这样的头衔。从这个观点来看，与其争论谁是影片的真正作者（是创作剧本的人呢？还是进行再创作的导演），不如讨论“无所不在的摄影机”。

在电影中，总有一个片头字幕以外的角色，这就是摄影机。在摄影机表现得无所不在的时候，它的行为很像一个无所不在的作者。在罗伯特·阿尔特曼的《纳什维尔》（1975 年）中，摄影机就是无所不在的。它能离开高速公路上发生的一起车祸，转到医院去探望乡村歌手巴巴拉·吉恩，她正在将息她的某次精神崩溃。它能抛下里斯的家，到一个本地的酒馆去，或从夜总会转到一节允许抽烟的车厢，或从教堂转到旧车场。

无所不在的作者如果对他们所见到的东西作出判断，采取了侵入性的姿态，但如果悬而不决，则采取非侵入的姿态。同样地，摄影机未必总是不偏不倚的。在约翰·施莱辛格的《飞蝗之日》（1975 年）中，霍默·辛普森（唐纳德·苏萨瑟饰）坐在他的好莱坞家园后院的一把藤椅里。树上掉下一个橘子，落在地上，发出果子成熟的声音。高处邻家院里的一位妇女向下看着这幅宛如来世的宁静场面。在她的脸上也现出一副成熟的神情，但这是果子烂熟而破裂的成熟。摄影机虽然没有表态，但它用从霍默转向干瘪的妇女的移动作出了它对好莱坞的评价，好莱坞对那些沉浸在无限美好的夏日风光中的人，对那些在这里腐化了的人来说，都是人间天堂。

作者们可以不在他们的人物中间徘徊，而是从中选出一个人物作为“意识的中心”（亨利·詹姆斯语），或叫“反映者”，读者通过他的眼睛观察整个活动。在描述某一个人因陷入自身幻觉的陷阱或因精神病态而受害的影片中，“反映者”方法收到了良好效果。在比利·怀尔德的《失去的周末》（1945 年）中，唐（雷·米朗德

饰）是一个真正的反映者。怀尔德没有依靠古怪的摄影角度或纯粹的主观镜头技巧就把我们引入一个酗酒者的意识中去。即使这些经验是用客观镜头描绘的，我们也仿佛亲身体验了他的经历，而情况往往是这样。在影片的开头，有一个唐观看歌剧《茶花女》的场面，在第一幕唱起《饮酒歌》时，激起了他无法遏止的酒瘾。影片在薇奥莱塔与阿尔弗雷多互相祝酒的舞台镜头与唐的镜头之间切换，镜头回到唐之后，他看见舞台的方向叠印了挂着他的风雨衣的衣帽间，衣袋里露出一只瓶子。我们清楚地知道他所渴望的是什么。

隐形的作者（作者的第二自我）

有些小说写得如此非个人化，以致显得没有作者。海明威的《杀人者》常被引证为这种故事的典型，作者与其说是小说家，倒不如说是一个人体解剖者。海明威在《杀人者》中使他真正的自我显得湮没无闻，并创作一个在欧内斯特·海明威和由他署名的故事之间沉思的第二自我。导演也能做到这一点；他们能够抑制或掩饰他们个人的感情，以便不对影片起干扰作用。隐形作者的方法通常反映在非个人化的影片里，这种影片永远不能达到《塞尔比柯》那样强烈的水平，因为它并不鼓励情感上的共鸣。

《巴里·林敦》（1975 年）就是这样的一部影片。首先，它是斯坦利·库布里克的《巴里·林敦》，而不是原作者威廉·梅克匹斯·萨克雷的，它是纯粹的库布里克的影片。他不仅是制片人和导演，而且是编剧。与其说库布里克居于人物之上，不如说他避开他们。隐形作者的态度不是感情上的回避，而是感情上的不介入。库布里克更关心的是他作为同代人的化身的人物，而不是作为个人的人物。

在改编《巴里·林敦》时，库布里克面对的是一部写于 19 世

纪的以18世纪为历史背景的小说，因而整个情调应是维多利亚式的，气氛应是新古典主义的。库布里克用那个时代的画像——瓦杜·戴耶斯和盖恩斯勃罗的风格来表现影片画面，并选用巴赫、亨德尔、维瓦尔第和莫扎特的选曲配乐，创造出一种18世纪的气氛。他还通过一个画外的叙事者用恰如其分的势利小人的声调再现了维多利亚女王时代的超然态度。

观看《巴里·林敦》就像欣赏一幅画。一幅伟大的画会把观众吸引过去；但走到它面前时，观众又会本能地后退几步，在一定距离外欣赏它。库布里克运用了同样的技巧。他开始时用特写镜头，随后悠然地向后拉，一直拉到他认为是观众与映像之间理想距离的地方。《巴里·林敦》就像是一部浏览世界伟大博物馆的影片。烛光也不像在一般影片中那样烟雾缭绕，特制的透镜赋予《巴里·林敦》中的烛光以金子熔化似的外观。光线从窗内泻出，但不像聚光灯打出的整齐的锥形灯光，而是银光四射。要达到这样的美，库布里克不得不割舍一定数量的情感表现。然而，当一个小说家或导演为了第二自我而放弃他真正的自我时，就必然会在情感上做出一些牺牲。

叙事者—代理人

叙事者—代理人与单纯的旁观者所不同的是他需要参与他或她所述说的事件。在小说中，叙事者—代理人可以不仅是第一人称的“我”，就像弗·斯科特·菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》中的尼克·卡拉韦那样；还有用第三人称的叙事者—代理人，比如D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》中的保罗·莫勒尔，他与情节的关系如此密切，以致我们把他当作“我”来对待。

影片中同样有作为第一人称或第三人称的叙事者—代理人。一

个第一人称的叙事者—代理人可能是一个回忆他或她的少年时代的人物，比如约翰·福特的《青山翠谷》（1941 年）中的休伊。采用第一人称叙事者—代理人方法卓有成效的影片是那些需要好几个后来成为反映者的叙事者的影片。在约瑟夫·曼凯维茨的影片《彗星美人》（1950 年）和文森特·米纳里的《邪恶的与美丽的》（1952 年）中，几个人物各自回忆起同一个在他们生活中起过关键作用的人物——在前者中是一个富于心计的女演员，后者中是一个不讲道德的制片人，他们本人也都在影片中出现。这样，我们不仅看到第一人称叙事的主观性，还能从多种观点表现出客观性。

影片中也有作为第三人称的叙事者—代理人。在金·维多的《史泰拉恨史》（1937 年）中，女主人公的动作在事件形成的过程中起到了如此重大的作用，以致这部影片演成了她的故事；在比利·怀尔德的《盛大的狂欢节》（又名《秘藏的法宝》，1951 年）中，一个记者编造的一则新闻改变了包括他自己在内的所有人的命运。

自觉的叙事者

自觉的叙事者清醒地知道他们自己作为一个说书人或艺术家的地位，并时常提醒观众创造性劳动之艰巨。尽管自我意识性看来是第一人称的特征，但自觉的叙事者也无须用第一人称讲话。但就像有第三人称的叙事者—代理人一样，也有第三人称自觉的叙事者。费德里柯·费里尼的《八部半》（1963 年）是一部极其个人化的影片，但它不是用第一人称的叙事法。费里尼全力解决的问题是导演应在多大程度上使自己和自己的生活进入作品。此外，在电影中真实和幻想应是没有界限的，只是幻想的程度不同而已。《八部半》中的叙事者是基多的（即演员马尔赛罗·马斯特罗亚尼的）意识最广阔的反映：他的全部

内心生活，包括感官知觉、记忆、幻觉、自觉的思考和下意识的联想。费里尼在整部影片中都与基多的意识同在，但是在基多和他的塑造者之间仍有区别：费里尼完成了自己的影片，基多却未能完成自己的影片。

如果拍的是一部评论自己专业的复杂性的影片，则导演能够成为自觉的叙事者，正像费里尼在《八部半》中所做的那样。其结果是一部关于电影的影片，就像安德烈·纪德的《伪造者》（1916 年）是一本关于小说的小说。导演如果在他们摄制的影片中作为人物或作为本人出现，也能成为自觉的叙事者。有些导演导演他们自己——让·雷诺阿的《游戏规则》（1939 年），威尔斯的《公民凯恩》及其他影片，劳伦斯·奥立弗的《亨利五世》（1944 年）和《哈姆雷特》（1948 年），但这些具体影片都不是关于影片制作的，因此并不代表自觉的叙事。弗朗索瓦·特吕弗的影片《日以继夜》（1973 年）便代表自觉的叙事。导演在自己的影片里饰演一个角色，影片也是关于制作影片。特吕弗扮演费尔雷德，这是一个美国出资的影片《马帕梅柱相遇》中的导演。有些影片散发出一股激情，似乎它们是爱的产物。《日以继夜》的情况正是这样，这是一部关于电影的影片——从对丽莲和陶乐赛·吉许的纪念，到费尔雷德梦见自己是一个正在偷窃《公民凯恩》剧照的孩子的场面。我们忘记了《日以继夜》是特吕弗的创作，而像是一个狂热地迷恋自己专业的人对电影艺术事业的奉献。

可信的和不可信的叙事者

韦恩·C·布思在《小说的修辞学》中指出，可信与不可信的叙事者之间的区别从某种程度来说与真实性无关。叙事者所说所做的符合作品的标准（即隐形作者的标准）时，则是可信的，与此相

反，则是不可信的。再者，这类叙事不限于第一人称的叙事，一个第三人称的反映者也能成为叙事者，他或她的视像可以反映影片的标准或使它们含混不清。

在列举第三人称可信和不可信的叙事者时，让我们想想我们已用过的第三人称的叙事者—代理人的一例。史泰拉·达拉斯是一个可信的叙事者，因为她反映出影片赞扬的主要美德：一个母亲对女儿无私的爱。反之，在怀尔德的《盛大的狂欢节》中的记者是不可信的，因为他所代表的正是影片所谴责的机会主义。

萨克雷的《巴里·林敦》是一部第一人称的小说，但巴里是一个难以相信的叙事者。事实上，他是一个可憎的吹牛者，因而是双料的不可信：不仅他的叙述在读者心目中是不可信的，而且他的品行既不代表隐形的作者，也不代表真正的作者。另一方面，库布里克的《巴里·林敦》则是一个用颇为可信的画外叙事者的第三人称的影片。他的叙述是有鉴赏力的、谨慎的、措辞巧妙的，并符合影片的风格。

库布里克的《发条橘子》（1975 年）中的亚历克斯（马尔科姆·麦克道尔饰）是绝对不可信的。他的消遣（强奸、抢劫、凶杀，用贝多芬的音乐伴奏他的残暴行径）与库布里克的真正自我和作者的自我都是格格不入的，但耐人寻味的是，亚历克斯所代表的却不是影片所要表现的。因为亚历克斯是原罪的化身；影片表现的是原罪的再生，并反映出但丁在《地狱篇》中所描述的一切美和恐怖。亚历克斯仅仅体现影片里的一种思想：不可能根除人的犯罪倾向。库布里克戏剧化了这种倾向，甚至伴之以罗西尼、贝多芬、浦塞尔的乐曲，这种表现方式将暴行设想为一种离奇的美，就像《地狱篇》第二十五章中的转换那样，盗贼在那里不断经历着由蜥蜴变成人的过程。在《发条橘子》中，还有许多亚历克斯这样的恶棍不能理解和鉴赏的东西。库布里克把亚历克斯所不能理解的东西表现

得十分清楚：自由意志是一种一时得逞的矛盾的东西，它对于人类来说是不可或缺的，那些想削弱自由意志的尝试尽管导致了最卑微的人与暴力的对峙，这些尝试也是应当加以抵制的。

英格玛·伯格曼声称，“电影与文学无关”。伯格曼的论据是电影作为一种视觉手段直接作用于想象，而文学作为一种语言手段直接作用于理智。这种论据可以用伯格曼自己的作品的理性本质来反驳。事实上，叙事性的影片与文学有许多共同点。不同的叙事形式（史诗、戏剧、短篇小说、小说、歌剧剧本）可以运用同样的技巧：序幕、倒叙法、预叙法、无所不在的作者、选择视点等等。当一个导演运用这些叙事手段时，他就是一个吸取历史悠久的技巧，把它的故事搬上银幕的说书人。

现代电影与叙事性[①]

[法] 克里斯丁·麦茨　著

李恒基　王　蔚　译

一

关于“现代”电影的定义，经常众说纷纭，令人莫衷一是。人们经常暗示、有时甚至断言“青年电影”“新电影”已经超越故事性阶段，现代影片是一种无拘无束的东西，流向不定的作品，它在一定程度上排除了传统影片所不可或缺的叙事性。这就是“突破叙事性”的大话题。

近年来，我们在许多电影评论中可以看到对这个问题的各种阐

①本文译自克里斯丁·麦茨所著《散论电影表意》第1卷，克林克西科出版社，巴黎，1978年版。——编者

述。下面我们仅以一次综合性的讨论①举出数例。有人提出“非戏剧化”一说，像雷内·日尔松，以此来界定某种“安东尼奥尼倾向”，而马赛尔·马尔丹则把沟口健二也纳入此列。有人强调更加直接地表现现实，强调某种本源现实主义，在米歇尔·马尔多尔或皮埃尔·比拉尔看来，这种现实主义或多或少总要牺牲旧式的叙事线索。再者，有人提出即兴电影的概念（米歇尔·马尔多尔），“真实电影”“直接电影”以及一切与之相关的东西都可纳入这一概念。还有人主张“导演的电影”，以取代过去的“剧作家的电影”（马赛尔·马尔丹）。再就是“单镜头”电影，它将使镜头分切琐细的旧式电影、直叙故事的电影销声匿迹（米歇尔·马尔多尔）。或者是可以多层次读解的自由电影，“凝神观照”和“客观如实”的电影，这种电影摒弃传统影片的武断而单义的组接，摒弃戏剧化，以“现场调度”取代“场面调度”（马赛尔·马尔丹）②。

另外，我们知道，细致地思考过这些问题的皮埃尔·保罗·帕索里尼认为，“诗的电影”的盛行使表演性和故事性相形见绌③。

总之，人们普遍认为，近期内将看到一种决然抛开“电影语法”中所谓句法规则的自由电影的问世。

通过这些局部上有共同点的不同观念的整体（我们列举的观点

---

①见《什么是现代电影？四人试答》（皮埃尔·比拉尔、雷内·日尔松、米歇尔·马尔多尔、马赛尔·马尔丹），《电影62》，1962 年 1 月，第 62 期，第 34—41、130—132 页。这次讨论虽不深入，但所发表的见解相当确切地符合当时有关现代电影的几种主要的诠释模式。

②引自讨论会发言，第 36 页。特别请看马赛尔·马尔丹的发言《现代电影，表演还是语言？》，《电影62》，1962 年 1 月，第 62 期，第 45—53 页（节选于新版本的《电影语言》的结束语，塞尔弗出版社，1962 年）。该论点在第 49 页上阐述得最清楚。

③另外，参见其《与贝尔纳多·贝托鲁奇和让－路易·科莫利会谈》，载《电影手册》，1965 年 8 月，第 169 期，第 22—25、70—77 页。另见《诗的电影》（1965 年 6 月在意大利佩萨罗第一届新电影节上所做的演讲），《电影手册》转载，1965 年 10 月，第 171 期，第 56—64 页。《会谈》一文的第 24 页对我们提及的思想谈得非常清楚。

很不全面，只是一些有代表性的看法），我们必然发现与安德烈·巴赞、罗歇·莱恩哈尔、弗朗索瓦·特吕弗和亚历山大·阿斯特吕克等人的著名分析遥相呼应的现代化的回响：摒弃电影——表演，鼓吹电影——语言（特吕弗），摒弃故事线索过于精巧的法国“优质”影片（特吕弗），摒弃过于明显的、破坏了现实的含糊性的那些“符号”（巴赞），抛弃老一辈理论家热衷的所谓电影句法手段（莱恩哈尔），摒弃纯情节电影和演出性电影，提倡“电影即写作”这种灵活顺手的表达手段（阿斯特吕克）。

本文的目的并不是要对上述论点的某些提法进行针砭（尤其因为，照我们看，这些论点各自包含着许多真理），我们的目的毋宁是通过对这些不同观点的逐一批评（绝非全面的批评），驳斥那种创作可以绝对自由的神话，虽然上述种种说法本身对这一神话并没有充分论述，但是，这一神话包含在这些观点中，也是这些观点的依据（皮埃尔·保罗·帕索里尼的观点除外，他提出了既不同而又有关的问题，我们将另题研究）。

我用了“驳斥”这个词，这需要几点解释：上述种种观念的目的与作用在于支持我们所喜爱的影片，如今，这些影片看上去已经不再令人沉闷。这些观念同当今唯一具有生命力的那类影片的日益兴起及受到欢迎（至少在相当广泛的有教养的各界人士中）是密切相关的①。到了

①大概只有两种影片受到我们的关注，一种是本文论及的富有生命力的影片；另一种是过去的“类型”影片，主要是美国影片（如西部片、恐怖片、滑稽片等），这种电影虽然智力水准低，却相当讨巧，可惜的是如今它正趋于消亡，但是，由于有生命力的影片的怀旧、默契与经常被引用，因此它们仍然存在（譬如，影片《精疲力尽》提到亨弗莱·鲍嘉，《另外的一帮》借鉴黑色影片等）。这曾经是了不起的、一帆风顺的、百看不厌的影片。由于不是有生命力的影片保证它的发展，所以接替类型影片的必然是充满意识形态的说教和含糊其辞地劝人行善的影片（如《一个马铃薯，两个马铃薯》、《戴维与丽莎》之类）。这是些充满良好意图的理性影片，它们是以艺术能够直接获得“人情味”的设想为基础的，然而，至少在我们这样的文化落后的时代，艺术只有经过一番特殊的周折才能获得人情味。

1966年，不承认让－吕克·戈达尔或阿仑·雷乃，简直就等于甘当电影的门外汉，好比直到1966年还不肯大大重视阿兰·罗伯－格里耶和米歇尔·布托尔的贡献，那种人只是甘当文学的门外汉罢了。我们不妨设想（虽然还不能从结构上加以详述），在每个时期，每门艺术中有生命力的言语，无论多么千姿百态，都能够汇聚为一个中心。即使在初次审视中，我们只是通过这一中心向我们发射的炮火落点，发现这一中心的方位（我们越靠近它的中心点，火力越密集），毫无疑义，通过《狂人彼埃罗》引起的极大震动或《基督山伯爵》造成的极度烦恼，首先体验到的这种明显事实应当引导我们的思考方向，因为思考的唯一可能的目的就是缩短激情或信念与其明确化过程的差距（这种差距起初是巨大的、乏味的、令人痛苦的），缩短影片语言与其元语言[①]的差距。此外，千万不要忘记，评论家不完全是理论家，他始终颇似一位斗士，他不仅要分析影片，也要极力鼓吹他所喜爱的影片；就此而言，我们可以认为，凡是为有生命力的影片效劳的，就是好的。

但是，总有一天必须对我们喜爱的影片进行理论的分析，因为正是在这方面存在着争议，这种争议即使不是针对赞扬新电影的所有评论，至少也是针对动辄使那些影评家们活跃起来的那个闪烁其词的反叙事的神话。

二

首先值得注意的一点：大家都承认，新电影的特性在于它已经“超越”（或“抛开”、或“突破”）某种东西，但是，所谓某种东

---

①元语言指用来描写、研究和分析语言的超语言。

西的具体所指（观赏性、故事性、戏剧化、“句法”、是单义性表意、是“剧作家的支配作用”，等等）正如本文开头简略提及的那样，不同的评论家都有不同的看法。

“观赏性”的消亡？“观赏”这个概念产生形象，却不包含任何严格的思想。或者，我们可以从社会学的意义上理解它：“观赏”就是为观赏主要是视觉性事件的人群构成的社会礼仪。在这一点上，人们丝毫看不出现代影片在哪一点上比传统影片的观赏性要少。

所谓的变革仍然限于评论家分析影片时纸上谈兵，而与其力求阐明的影片——对象无关。能够看到《巴黎属于我们》的观众虽然人数极少，不也是在规定时间聚集到有规章制度的场所，购买门票，付给女领座员小费吗？实际上，在这方面，只要不头脑发热到出格的地步，就不难想到，只要那种影片发行、放映和消费影片的奇特方式没有普及，电影仍然是一种观赏性演出。那种奇特的方式使离题浮想法（普鲁斯特在涉及心理变化时经常使用的方法），不能使我们就目前所知形成一个有意义的认识。说现代电影不再是一种观赏性演出，这是奢谈并不存在的相异性。——我们也可以从更具有心理学意义的角度来理解“观赏”这个概念：一切以外部形态呈现在我们面前，并使我们成为目击者的视觉性事件都是观赏性演出。那么，还有什么比音乐喜剧《女人毕竟是女人》更纯粹是供观赏的呢？——过分温情的自我调侃，虽有损它的结构，却为它增添情趣——但它终究是一部音乐喜剧。

当然，非视觉的能指因素（特别是语言因素）在现代电影中特别重要，非视觉与能指因素一方面不再自惭形秽（就像有声片初期所犯过的那种神经官能症，雷内·克莱尔的《巴黎屋檐下》和查理·卓别林的《摩登时代》就是例证），另一方面，它们不再被滥

用（例如经常或多或少照搬通俗话剧舞台腔的法国影片里的平庸对白）。尽管现代电影比旧的有声电影对白运用得更得当，但说话比旧片子少，而且丝毫没有丧失画面的重要性。所以说，“观赏”的概念，无论从哪方面看，都不是能使人分辨出新电影特殊贡献的概念。最近上映的几部重要影片也许是最出色的观赏性影片，它们始终是一种观赏性演出。

但是，我们经常听人这么回答说，这些影片不再是纯粹为了观赏。那好！这样一来，全部问题就在于明确这些影片在观赏性之外还有什么属性。所以说，“观赏”这一概念本身无济于解决我们所关注的问题。

“戏剧”的消亡？ 那么青年电影所摆脱的莫非是戏剧了？先不往深处说。因为在探讨该问题之前，有必要想一下说的是什么戏剧和什么影片。历来都有仿照拙劣戏剧的拙劣电影，甚至在默片时代听不到对话时就有这种电影（所谓的“艺术片”以及诸如此类的影片）；自从有声片问世以来，“心理剧”和“戏剧性正剧”——勿与美国喜剧混淆——就接上班了，并且至今不衰。仅以法国电影为例（确实，本章对法国电影尤其偏爱），按照这种类型影片的固有配方（姑且可以把它称为“五分料的”配方，正如做点心有“四分料的”配方一样）拍出来的影片，已经有好几百部了①！

---

①“心理剧”（或“戏剧性正剧”）的配方如下：

ⓐ社会：少年犯罪。职业秘密左右医生的良心。卖淫问题（社会祸害）等。

ⓑ心理真实：并非虚构的真实的细节，……经细腻观察的人物特征。……貌似平凡，但涵义深远的琐事……

ⓒ作者的措辞：对白华丽、光彩……

ⓓ演员表演：有感染力（如《E. F. 太太和 P. F. 先生的令人艳羡的津贴》）。

ⓔ来一点裸体：露得恰到好处。切忌下流。“年轻的女演员富有魅力，穿衣、脱衣都潇洒至极。”

如果现代电影确实大幅度地摆脱了这一切的话，那么它所摆脱的只是通俗剧而不是戏剧，以往的杰出影片也同样摆脱了那些东西。茂瑙、斯特劳亨和弗拉哈迪自不待言；爱森斯坦也一样，只是方式不同。

那么，反倒要谈谈好戏好电影啰？人们怎能忘记呢——在最杰出的电影导演中，早年（如爱森斯坦）、目前（如奥逊·威尔斯）或者中间一代（如伯格曼、维斯康蒂）都有一些人当过，也许还是地地道道的戏剧导演。怎能忘记阿仑·雷乃和阿涅斯·瓦尔达等人得自所谓间离化戏剧的教益呢？让·卡尔达对此曾作过精当的阐释①。又怎能忘记当今所有的戏剧都像米洛斯·福尔曼、雅克·罗齐埃、让·卢什等导演拍摄的影片一样，远远抛开了“人为情节”的做法呢？如果我们站在更高的角度看问题，如果我们根据某些电影理论家（巴拉兹）②或戏剧理论家（莱辛）③的观点来看，戏剧是作为一种扣紧了动作的虚构，与史诗（或小说，世俗化的史诗）相对立，在叙事的方面，与由非主人公的语言进行叙述的同样的虚构相对立，那么，我们应该肯定地说，作为与戏剧大相径庭的电影艺术，现在还没有到达与戏剧这个既显然又基本的血亲关系一刀两断的前夜。除非它的本性全然

①《人道主义起始于语言》，《精神》杂志，1960年6月，《法国电影状况》专号，第1113—1132页。

②《电影理论》（伦敦，德尼斯·多布森出版社，1952年），第250—252页。“史诗性”与“戏剧性”相对立；小说归史诗型，舞台剧归戏剧型，电影从某些方面来看，也归戏剧型。

③见莱辛在《汉堡剧评》一书的开头（论小说改编为舞台剧的那一段）。小说家描写心理活动，而剧作家则应该“把心理活动的内容摆到观众眼前，并使这些内容在一种幻觉的连续性中不间断地展开”。（值得注意的是电影的“幻觉连续”是在每个“场景”内进行，而在两个场景间则中断；这一现象显然与戏剧相同。）就这类问题而言，我们还看不出电影怎么可能名副其实地“非戏剧化”。

改变①，同“观赏”与“非观赏”的对比一样，“戏剧”与“非戏剧”对比也不能使我们把偏爱确立为理论，更不能使我们弄清为什么我们喜爱我们喜爱的东西，新电影究竟新在哪里。

即兴电影？ 那么，现代电影是不是“即兴电影”？但是，现代影片多得不胜枚举，从《水中刀》到《朱尔和吉姆》，包括奥逊·威尔斯、德米、雷乃等人的全部作品在内，“即兴电影”这一公式都套不上。提出这一公式的米歇尔·马尔多尔谨慎地只把这一公式应用于现代电影中的某一种倾向，但是他的设想是没有根据的，而且有时候用得过于含混，过于笼统。实际上，他的观点仅仅适合于两种情况——对此，我们尚有多种保留——一方面是适合于让－吕克·戈达尔（但是我们知道，人都有点天才，天才总应另当别论，此外，如果说“电影家”即兴创作得不错，他也是干活的快手）——另一方面这个说法还适合于某些广义的“直接电影”的许多倾向②，这些倾向除几部有光彩的影片外，只给观众提供不成形的草图。过去，这种东西就像克洛德·列维－施特劳斯曾说过的那样③，只能看作一项还没有完成的作品的中间状态，没有加工的直接电影经常只是马马虎虎或仓促弄成的东西；正如贝尔纳德·潘戈

---

①纵观所有拥护与反对“电影化戏剧”的观点，我们必须承认就马赛尔·帕尼奥尔不断指出电影与戏剧根本的血亲关系而言，他是有道理的，尽管他提出这一看法时，有些提法的具体细节我们并不完全同意（例如：他认为舞台剧与电影是“戏剧艺术”的许多形式中的两种形式）。参见《恺撒》一书的第一章（普罗旺斯出版社，1966年，回忆卷），另外该章内容还以《巴黎的电影业》为题发表在《电影手册》1965年12月（帕尼奥尔·居特里专集）第173期，第39—54页上，本段有关引文摘引自第43—44页。

②狭义的直接电影（吕斯波利），狭义的真实电影（《夏日纪事》），还有摄影机偷拍的影片，即加拿大国家电影局的拍摄倾向，所谓纽约学派和英国的“自由电影”的某些方面，美国大型新闻片（利科克、梅斯利斯兄弟以及某些电视倾向）等。

③《访米歇尔·德拉哈依和雅克·里维特》，《电影手册》，1964年6月，第156期，第19—29页。本段引自第20页。

指出的那样[1]，直接电影往往存心不要艺术的魅力，或者干脆唾弃精雕细刻，除了具有一篇优秀报道的真实性外（指真实电影中的佼佼者），其他真实都无从谈起。不过，认识到成批的直接电影不完美，实在是微不足道的见解，事实上直接电影根本就无法成立[2]。不仅是电影史需要彻底改变，甚至美学对象的最根本的性质也需要深刻地改变，艺术作品才能在构思中大面积地保留未经加工的现实，才能自称具有与经过推敲和移植的真实不同的另外的真实，然而上一种真实是艺术初步加工所能掌握的唯一的真实。直接电影中的好的影片之所以好，是因为它们是好的影片。如果说"即兴"是指经过长期的、耐心的努力，技艺已达到娴熟，因而能当机立断，迅速决定处置办法（出色的外科医生面临剖开的腹部，也是当机立断的），或者是指天才的灵机一动，或者两者兼而有之，那么所有的杰出导演都曾经搞过即兴创作，至少部分是即兴的产物。相反，如果即兴是指懒惰与制片愿望发生冲突后，以此来两相抵消，那么，我们干脆可以说，过去与现在的某种劣等影片就是即兴电影。无论在前一种情况或后一种情况，以即兴与非即兴的对比来为现代电影下定义，毕竟是无能为力的。

"非戏剧化"电影？　那么，是"非戏剧化"？是安东尼奥尼的电影？是无为时间？但是，既然一部影片是人为的东西，那么影片中就永远不存在什么无为时间；只有在生活中才有无为时间。时间，只有对一定的切身利益来讲，才可能具有"无为"的意义：我

---

①《新小说与新电影》，《电影手册》1966 年 12 月，第 185 期（《影片与小说：叙事问题》专号），第 27—41 页。

②要注意：曾对"即兴电影"发表过见解的米歇尔・马尔多尔总的来说并不赞同广义的"直接电影"，相反，他的看法比较严格，似乎与我们的观点切近。但是我们认为即兴电影的概念本身就很含糊。

的对话者在一次决定性的会谈前来晚了，硬让我干等了一刻钟，这段等待时间对我来说，是无为地消耗掉了，因为它在那一段时间中，同我生活中原来的时间不一样。但是这么说，只是因为生活里的事情并不是由我们的意志来安排的，用埃蒂安纳·苏里奥的话来说①，人们总是希望始终表现出情感的起伏变化，并认为这样才最令人满意，而生活里的事情却并不服从这样的愿望。如果让一位安东尼奥尼派拍摄这等待的一刻钟，那么它肯定不再是无为的时间，因为这种等待在那一个时刻会成为影片的本意（影片总是有结构的），而且影片的全部生命将在那一个时刻度过这段“无为时间”。在电影中，名副其实的无为时间是使我们厌烦的影片段落（令人沉闷的时间），它们从外部使昏昏欲睡的观众等得厌烦至极，因而实现了使生活中“无为时间”成为可能的条件。无为时间的命运是在剪接阶段，也就是在影片问世之前决定的：凡导演感到厌烦的段落，他就从影片中剪掉，因而，我们也永远看不到这些段落，因为在这方面影片毕竟不同于生活，总要进行筛选，否则就不会存在。而导演安排在影片中的每一段“时间”，对他来说都是有活力的。安东尼奥尼风格，只是对生活中什么是无为时间什么不是无为时间的新评价（他的评价对电影而言，确是相当独特的），绝不是电影上的无为时间的美学。这种革新与其说是电影方面的，倒不如说是意识形态方面的。安东尼奥尼所以是现代派，与其说是由于影片的“语言”，不如说是由于他的影片表现的人性本质②。这位导演善于向我们揭示那些通常被视为无重大意义可言的生活瞬间所具有的广泛涵义；“无为”时间一旦成为影片的一部分，便产生新的意

---

①《电影世界的重要特点》，见《电影世界》一书，第 11—31 页（弗拉马里翁出版社，1953 年，埃蒂安纳·苏里奥主持的集体编著），本段引自第 15 页。

②在这方面，我们的观点与皮埃尔·比拉尔的观点一致（见讨论会，第 39 页）。

义。安东尼奥尼以及直接电影中的佼佼者的最大功绩显然是把构成我们日常生活的一切失掉的涵义网罗到一种更精细的戏剧中。此外，其功绩还在于善于保留那些涵义，同时又不把它们有意堆砌在一起，也就是说，不剥夺掉它们所指的闪烁不定的含糊性。如果没有这种闪烁不定的含糊性，它们也就不再是失掉的涵义：既保留它们又未复现它们[①]。因此，“非戏剧化”（这个恰如其分但又难以成立的术语）其实只是剧作艺术的一种新形式而已，因此我们才喜欢《喊叫》与《奇遇》。没有“戏剧性”，没有虚构，没有故事，也就没有影片。要么，就只有纪录片，报告片。人们往往忘记，在通常所说的“影片”（即“写实”或“非写实”的故事片）与新闻片、广告片、科教片，简而言之，一切广义的“纪录片”之间只有一条名副其实的界线，“纪录片”的各种特殊样式，一开始就抛弃了叙事的原则，也就是说比安东尼奥尼或戈达尔的新的剧作艺术要早得多。其实许多中等水平的“直接”影片，充其量只能算作说得过去的纪录片，菲利浦·奥迪盖提请注意的这一看法是正确的[②]。

本源现实主义？ 那么，能不能以“更直接触及现实”、“一种本源现实主义”或“客观性”之类的说法给新电影下定义呢？这里，首先必须排除一种模糊观念：如果上述概念意味着电影生来就具备摄影全息、显现万物的神通，只是意识到这种能力需费时日的话，那么问题就等于回到让·米特里曾经批判过的那个神话上来了[③]，它

---

①例如《奇遇》一片中，岛上的牧羊人是一个绝对真实的人物（他干了什么？他到底知道什么？导演不作交代）。另外在《夏日纪事》中，访问加比龙也是绝对真实的（他对自己从军的历史是如何悔愧？他以什么样的心情接受了相对的资产阶级化？影片不作交代）。

②见《克拉科夫短片电影节题外话》，原载《画面与音响》，1965 年 10 月，第 187 期，第 33—36 页。本段引自第 33—34 页。

③参见《电影的美学与心理学》第 1 卷，大学出版社，1963 年版，第 129—131 页，以及其他多处章节。

在现象学的华丽外衣下掩盖着一种本质论的现实主义，以至于一方面以多义性为理由反对表意的专断的单一性，另一方面却在“事物的自然感”这个层次上把这种单一性又拣了回来；凡此种种，正是安德烈·巴赞和罗杰·穆尼埃的理论中亟须批判的部分。然而，应该指出米歇尔·马尔多尔和皮埃尔·比拉尔并没有从这个意义上来认识“现实主义”；马赛尔·马尔丹也没有，虽然他的有些提法我们觉得不尽妥当，特别是“客观性”和“现场调度”这类提法（从来都没有一部影片是客观的，它总是与一种视线相关联；“现场调度”并不能取消“场面调度”，它只是场面调度的一种形式）。影片《不凋的花》的作者①在他的“主观主义”大转折时曾经正确地指出，电影是一切艺术中最主观的艺术，取景不可避免地意味着镜头角度的选择②，众所周知，现象学的真正教益倒并不在于纵览全息的单方面胜利，而在于它斩钉截铁地确认存在的事物与事物为之存在的人之间有着一种决定性的双面关系，还在于瓦雷里③曾经提到过的那种不可超越的“逆场景”。所谓“逆场景”已经完全包含在“有”中，“有”是存在的基本形态，同时也是电影的基本形态：既然“有”意味着事物的存在，又意味着事物为之存在的人的存在，那么“有”本身就同时涉及被摄入影片的对象和摄制影片的过程。

真正继承种种全息神话衣钵的不是整个新电影，而是围绕着真实电影发展起来的某种疯狂的乐观主义：执意相信画面有一种纯真

①指法国“新小说派”作家阿兰·罗伯－格里耶。——译注

②参见《小说描写中视点的定位与移位》，载《现代文学杂志》，1958年夏，第36—38期《电影与小说》专号。对客体派文学主将之一的这个“主观主义”论点，贝尔纳·陶尔（《一种描述电影》，载《第七艺术》，1963年4—6月第2期，第125—130页），尤其是热拉·日奈特《定眩》，1964年，（《在迷宫中》，第10—18期编后记，第273—306页）曾作过精当的评述。

③瓦雷里（1871—1945年）：法国著名诗人，作家，文论家。——译注

性，据说它会神秘地摆脱一切内涵，即使画面的纯真性要顺从摄影机的每一变化造成的推论式的安排，它也不会像语言那样受到很大怀疑，用巴特的话来说，这是一种极端的图像亚当主义①的神话。从真实电影的某些佳作和大量劣作中意识形态的急剧膨胀中，如果我们对符号学的做法从它最少技术性的方面，从它最深刻的感情根源上做一个起码的考察，那么我们可能把那种膨胀视为符号学主张的姐妹，但是，它是迷途的、可怜的和固执的姐妹。现在有一股不小的风，鼓吹着对语言的不信任，弄得话语到处受到怀疑。言语，本来是用来询问世界的，如今却受到诘难；它本来是要人家作出回答，今天人家却要求它进行交代。正是在这个多疑的和高雅的神经过敏症的地盘上，美国的“普通语义学”喜出望外地发现了一种乐观主义（＝语言的纯化必将纯化人类的关系），“逻辑实证主义”则发现了一种积极的、相对主义的和有点牵强的悲观主义（＝真实的表述只是恰当的表述，词语只有在社会语言学的意义上运用得当时才包含真实，它不包含任何别的真实）。真实电影恰恰相反，它力求通过所谓摒弃有条理的表述，借助图像实录，避开这些难题；主人公的话语也被假设为漫不经心和脱口而出的，它是画面的组成部分，是画面中的人的声音效果，它甘心被纳入视觉形象纯真性的大框架之中（真实电影的影片中，采访场面如此层出不穷，盖源于此）。真是用心良苦……

然而（这是看过某些影片便可感觉到的），新电影中的佳作，包括几部直接电影在内，往往给观众看到他们在以往的伟大作品中难得一见的某种真实，这是一种难以确切说明的、只能靠本能确定

①亚当主义：公元2世纪时出现的一种教派，主张裸体，以恢复创世纪时亚当的纯真性。“图像亚当主义”喻指相信画面的纯真性的主张。——译注

的真实。一种举止的真实，一种声音变化和一种手势的真实，一种情调的准确……例如，在影片《狂人彼埃罗》中，海滩松林中那场美妙的戏简直像舞蹈一样（“这是我的幸运线，……你的纤腰……”）①：那场戏尽量处理得“非现实主义”，有一段舞蹈，还引了一句美国音乐喜剧里的唱词。我们所见到的与电影文化主义②传统的稚拙“现实主义”，即电影俱乐部心目中的“现实主义”相距甚远。但是（也许斯特劳亨的《结婚进行曲》中，在阅兵场上眉眼调情的那场戏除外，当然，程度上不及这部影片），没有任何别的影片中的片段能够给人这样直接强烈的感受，这样堂而皇之地忽略时间地点的外在真实，而感觉到由爱创造的又创造出爱的那种身体的结合，手势和微笑造成一种氛围，温顺但不屈从，阳光照在热恋中的女人的脸上，她的目光追随着她的情人用活跃、愉快而吸引人的柔情在她周围编织成的舞蹈动作。我们不仅在戈达尔和特吕弗的全部作品中，以及在安东尼奥尼的某些作品中能见到这种准确性，而且还能在《黑桃爱斯》到《再见，菲律宾》等一大批现代影片，其中包括洛塞、奥尔米、罗西、德·塞塔、马卡贝耶夫等人的影片中见到它。不妨认为这些真实时刻（算什么真实尚有待确定）③虽然还脆弱，却不失为我们在1966年称之为“现代”电影的最可贵的成就。可以肯定，能给这类现代电影定性的，绝不是什么本源的客观性，绝不是什么无瑕疵的现实主义，而是它所具备的反映某些真实的能力，或者更确切地说，是它的一些准确的表达力，正是这些准确性使年轻电影更为成熟，而使老派电影有时显得很幼

①影片《狂人彼埃罗》中的歌曲，可参阅本刊1983年第2期这部影片的剧本译文。——编者

②文化主义系近代西方的一种人类学学派。——译注

③在《在电影中的叙述过程与叙述内容：一种逼真性的衰落》一文（见《散论电影表意》，第229页）中，我们曾努力为这种真实勾勒过比较清晰的轮廓。

稚。过去的影片，即使是佼佼者①，一般来说总是基调偏高，就像天赋很高的少年，来到父母请来的客人面前。虽然未必说蠢话，但说话的调门往往过高一样。

规则化电影？ 然而，证实人们现在已有可能达到上述准确性（总的说来，过去的电影导演不见得不如今天的电影导演那样聪明和敏感；文化修养可能浅些，但是这种解释不足以说明问题），就是要重新研究那种更加完美的新的剧作艺术。新的剧作艺术能够容纳更多的东西，能够容纳直线性的情节所舍弃或压缩的内容。基调的准确性是新电影无可估量的成就，它使传统电影的一部分显得陈旧和过时，也许它也只是承上启下的结果。

另一方面，不应忘记，这种新的“现实主义”并不能概括现代电影的全貌，不能忘记，作为与之相关又与之对立的以规则手法和概括性宣叙为特征的电影已经形成，这就是阿仑·雷乃的电影，我们还可以把阿涅斯·瓦尔达，克里斯·马尔克，阿尔芒·迦蒂和亨利·科尔比等人的影片中的某些方面也程度不同地归入这类电影②。文字和画面的程式在这类影片中更明显，更严格，似乎一切表明，电影媒介固有的现实主义潜能（此外，它是混沌一体的，并且姑且可以说是受几分戏剧化的现实主义的一般程式所制约，例如，卡尔内和普列维尔合作摄制的影片），如今已经分化：一方面是“狂电影”（正如勒内·纪尔松所确切地指出的那样③，这里所说的“狂”与人

①参见茂瑙的《日出》中的某些段落（城里女人最初出场的几个段落），史约斯特罗姆的《风》中的某些片段（莉莲·吉许的那些表演），以及斯特劳亨的影片《贪婪》的几个段落（马尔库斯这个人物）等。当然，还有爱森斯坦（除《战舰波将金号》以外）和普多夫金（也许除《亚洲风暴》以外）的一些影片中的某些片段。

②敬请读者注意：我们的“规则化电影”的范畴包括一部分“现实电影”。雷蒙·贝卢尔曾给这个范畴作过界定，见《一种现实的电影》，载1963年第1季度第1期《第七艺术》第5—27页。

③参见《电影62》，1962年1月号所载《什么是电影》，第35页。

们说的“狂恋”中的“狂”字涵义相近），一种感情奔放、刻意求新的电影（正是这种电影有时能捕捉住一些非常直接的真实，众所周知，让-吕克·戈达尔对让·鲁什的探索很感兴趣）；而另一方面，则是由阿仑·雷乃和他的几位编剧所完美体现的沉思电影、非直接化电影，这种电影只相信重构的真实，它甚至比它心目中的布莱希特化更布莱希特化，它一丝不苟地安排一连串反复强调、彼此呼应的符号，而且有意精心奇特地安排这些符号，使得对这些符号的解析莫衷一是，虽然搜索枯肠却也难下定论。这种电影既有含糊性，又像是个谜。在《穆里埃尔》一片中，阿尔丰斯是否如他所说已经在20年前给艾琳娜写过信，解释了失约的原因？在马里昂巴德，是否真有一个去年？《长别离》中失去记忆的人是否真是咖啡店女主人的丈夫？等等。这是一种充满不确定性的电影，它并不打算通过摹拟我们日常生活的常态，表现复杂的意义，而是有意把复杂的涵义构筑成一座迷宫式的、令人联想到现代主义某种离奇程式的原型，在这里，观众必将迷失方向，但是他走的是一条预先确定的路程①。我们可以认为，阿仑·雷乃和让-吕克·戈达尔代表电影现代性的两大极：一极是精雕细刻的间接写实主义，另一极是洋洋洒洒的杂沓写实主义（从它这方面说，“真实”既可寓于此，也

---

①日常生活中，“含糊性”（并不顾其词源所规定的本义）往往不是指从两个或两个以上的确切答案中进行选择，而经常意味着在一定范围内词义的不确定，这一范围涉及的问题本身并不包含隐蔽成分。例如，在影片《狂人彼埃罗》中，人们开始拷打费迪南，他决定供出女主角“在侯爵夫人舞厅”时，这种“半”出卖行为是由一堆难以确定的纷杂的动机促成的，而且，它们能够在各种涵义的链条上并存于一点：害怕受刑的恐惧，对那两名穿蓝衬衣的汉子的用意揣测不透的疑虑，由于怀疑玛丽亚娜是他们的同党，早已把他出卖而对她心存芥蒂，针对她对他过去的问题避而不答而产生的疑惑，还有先验性的“到底有何用”的思考以及一切祈望突然走向反面的感受（如最后自杀的时刻），等等。难道让-吕克·戈达尔果真如贝尔特·陶尔在《现代》杂志上发表的一篇文章中所述是个“无节制的浪漫主义者”吗？也许是的。但是在一定意义上说，他也是法国第一流的“现实主义者”之一。

可寓于彼）。借用巴特的概念来说，后一种现实主义是“诗化”的丰富变形，前一种现实主义则是“摹写”与重新结构模式的胜利。以往的影片多少总是“写实”的，但是多少也总是简单化的，都超不出那两种写实主义的水平①。电影现代性的特征之一显然总是通过这种重要的双向开放趋向中的某一种趋向决定电影领域的重新分野；在某些语言现象中，我们也可了解这种双向开放趋向的重要性。

导演电影？ 那么“导演电影”与以往的“编剧电影”的对立能够成为我们制定电影现代性的标准吗？这种现代性确实有所存在，因为我们明显地感觉到它的效果，但是，很难用三言两语说透它。今天的电影往往是“从电影到电影”，而以往的电影经常是预先“扣住的”一个情节的事后的、二次元的图解，这是显而易见的；还同是在这一点上，戈达尔的影片作了最好的说明，米歇尔·古尔诺等人的评论甚至从中找到了这种可能性的条件。但是，昔日的电影巨作已经是靠电影本身吸引我们，而不是靠它的剧作前提（如《吸血鬼》，《可诅咒的人》，《纳努克》等）。但是阿仑·雷乃的所有影片都首先是“编剧的影片”：这位导演从不单独构思作品，他在编剧阶段总要悉心寻找几位有功力、有特色的合作者，他的那套方法显然说明他非常重视整部影片所积蓄和包容的前电影层次②。但是，安东尼奥尼的影片是从对男女关系和孤独问题进行的一系列反思中汲取意义，反思必然包含体验、交谈、精神与感情的逐步发

---

①以往的影片显然也有非现实主义的影片、神幻片和怪诞片，等等。但是，至少从1935—1940年以后，它们已另成一系，而阿仑·雷乃并不是它们的后继者。规则化电影是现实主义树干上长出的两大分支之一，1940—1950年间，现实主义已大大地占据优势，超过各种虚幻倾向。

②指剧作因素。——译注

展，换句话说，包含一整套大大超出电影范畴的现象。但是，戈达尔本人的影片证明他在叙事上的一种创新：首先是敏感、想象力、观察，嗣后才是电影。这个“首先”未必意味着时序的先后，但是肯定意味着一个基本的主次关系。戈达尔当然属于那种只是在临场拍摄时才能够萌发灵感的人，他们只有通过对电影进行一种持久的（甚至无序的）反思，才能拍电影①，他们只能在一种介乎诗与诗论之间的空当里进行创作（在这一点上，人们也许能辨认出现代文学最明显的特征之一）。但是，就戈达尔的影片而论，即使未成形之前已经存在于头脑中的电影成为电影创作的必不可少的触媒（正如现代作家即使刚刚落笔写作，也总会想到一部“书”）。毕竟应当看到，戈达尔通过对他来说必不可少的“有意识地拍一段电影”的担保为我们展示的东西最终还是一段故事，它在自已的叙事环节中把握了非电影世界的重要的有分量的内容，譬如爱情、政治、杀人越货、当代社会、大海、阳光、巴黎、对女人的依恋以及感到她随时会背叛的那种原始的、达利②式的朦胧幻觉，等等。在戈达尔的影片中，总有一段故事③。即使不是漫画式的直线性描述，而是“残缺的”或古怪的故事，这也丝毫改变不了问题的实质，而戈达尔就是

①见艾里克·罗默尔《旧与新》一文（答《电影手册》问），载该刊1965年1月，172期，第33—42页，以及第56—59页，此处所引观点在该刊第34页。

②达利（1904—1984年）：西班牙画家，超现实主义画派的代表人物之一。——译注

③艾里克·罗默尔在《旧与新》一文中曾经非常正确地指出：“我看不出为什么不讲故事是最时新的东西。”见《电影手册》1965年1月172期第37页。固然新小说与新电影有某些相似之处，但是，它们在总的方面的相似，未必使人一时糊涂承认两者完全相同。至少应该注意到，新小说已经使有些现象发展得很远了，而在电影领域，这些现象才刚刚冒头（“超越叙事”等等）。人们往往忘记小说和电影之间存在着可观的年龄差别，小说几乎是龙钟的老人，而电影是初出茅庐的小伙子。使问题复杂化的，显然是“新小说家”和“新导演”们几乎年龄相等，而且受同样思潮的影响。不过为了说（有人也这样认为）“电影比文学先进得多”，恐怕要什么书都不看才成。

当代最多产的电影剧作家之一（确实如此，即使他的剧本产生于摄制过程中，而且在一定程度上只是影片完成后的结果）。想从现代电影中排除剧作因素，或者降低剧作的重要性，那就等于认为世界上只有奥朗什和鲍斯特的剧本①。

单镜头电影？　那么，现代电影是不是与以往的电影相对立的“单镜头”电影、段落式电影？而以往的电影注重的是镜头的频繁转换。但是，如果这么说的话，那又应当怎么解释让·米特里所说的表现主义倾向（正宗的德国表现主义、爱森斯坦的后来几部影片，等等）呢？谁会怀疑这是一种旧倾向呢？而这种倾向往往牺牲节奏的内涵而偏重造型的内涵（绘画式电影而不是音乐性电影），它在很大程度上依赖观众自始至终地对每一个画面凝视的要求或希望，与此相反的是蒙太奇的伟大复兴。在经过了以“镜头—段落”为主宰的一段时期之后，今天蒙太奇又成了新电影最明显的特征之一。《穆里埃尔》中的“信息”（存在的某种分裂感）不正是如贝尔纳·班戈②所指出的那样，主要是通过快速蒙太奇的不断分切传达的么？《救星朱里阿诺》不是一部彻头彻尾的蒙太奇影片么？克洛德·勒鲁什的影片《一个姑娘与一些枪》之所以充满活力与朝气，除了情节之外，不正是由于蒙太奇运用得热情洋溢、恰到好处么？还有，在影片《朱尔和吉姆》中，以及在戈达尔的许多影片中，固定摄影（画面停格、蒙太奇灼然可见）具有多么重要的作用？在影片《克列奥从五点到七点》和《纵情生活》中，插入字幕（有意中断叙述流程，蒙太奇以另一种方式出现）起到多么大的作用？再如《广岛

---

①奥朗什和鲍斯特：法国电影编剧，作品有《情魔》、《红与黑》、《巴黎圣母院》等，其剧作比较程式化。——译注

②见《新小说与新电影》一文，载《电影手册》，1966 年 12 月 185 期《电影与小说：叙事问题》专号。

之恋》中，广岛和纳韦尔两地的“对位”，尽管影片的现代特点，但这种对位处理难道不就像直接出自巴拉兹、爱因汉姆、普多夫金或铁莫钦柯之手吗？还有随处可见的“拼贴”手法……

诗的电影？ 皮埃尔·保罗·帕索里尼近来抛出“散文电影”与“诗的电影”的对立说。这个想法固然吸引人，但立足点本身就不牢靠。因为“散文”和“诗”这两个概念同文字语言的关系太密切，以致难以在电影领域中进行探讨。如果我们从广义上理解“诗”的概念（世界的直接显现，触景生情、情感的起伏和充分外化的内心波动），那么，应该承认，电影无论成功与否，从它第一个行动起就始终是诗的。但是，如果我们单从技术的角度来理解“诗”这个概念（根据一个有规则的程序使用词语，语言限制之外的附加的限制，使第一套符码代码化的第二套符码），那么，我们就会遇到一个看来无法克服的困难：电影本来就没有单一的、完整的第一套符码，没有一套电影的语言①。帕索里尼自己也意识到这层困难，他自己就明确地阐述过这一点。但是他终究还是认为这是可以克服的。而我们的看法正好相反，认为这是不能克服的。对此，下面我们还要详谈。除了上述困难外，还有一道难关：“散文”这个概念，无论从哪方面看，在电影中找不到勉强能与它对等的东西；如果说语言文字领域内有散文的话，那只是与诗相对而言，只是因为历史悠久的修辞学传统把已经属于文学的一块地盘分成了两半（散文，从本义上说就是文学性的，就是指夏多布里昂或司汤达所写的散文，不是茹尔丹②所认为的那种东西；散文已经是言语的艺术运用，已经同作为传递工具的语言判然有别，它已经创造出一些本身

①语言在符号学中指规则的语言。——译注

②茹尔丹：莫里哀喜剧《贵人迷》中的人物。他认为押韵的是诗，不押韵的是散文。——译注

自有价值的东西，语言的冲力到此为止）。至于电影，从来不曾用来作为日常交流的工具，它总是在创造作品。散文和诗的区别，只有在更大范围的区分（即文学与仅把词汇用作交流工具之间的差别）时才有意义。而第一种区别在电影中是不存在的，没有一部电影是严格意义上的散文，也没有一部电影是严格意义上的诗。

现在我们姑且不谈帕索里尼的理论中涉及语言学的问题，这些问题容后再谈，我们先从电影史的角度来考察他的论点。如果说，在整部电影史中有那么一个起主导作用的运动的话，那么这就是把诗电影引向小说电影的运动，也就是说以某种方式把“诗的电影”引向“散文电影”，而不是相反。帕索里尼的倾向是把现代电影并不少见的诗的格调与诗的结构混为一谈，他还只把今天最出色的影片同昨天最平庸的影片进行比较，至于前天的影片，他一概置若罔闻。显而易见，《双环》、《萝拉》、《枪击钢琴师》、《打击》、《随波逐流》或《八部半》等影片确实比《总统》、《大老板》、《沃尔包纳》或《最后一张王牌》等影片更富于诗意。但是，前几部影片之所以更有诗意，之所以不太平庸，难道不是由于它们的内容和形式吗？难道能够肯定前几部影片使用的一般语言与后几部影片使用的语言根本不同吗？难道我们能有十足的把握相信帕索里尼所谓的“非直接的无拘束的主观性”代表了一种相当明确的手段，使我们看到电影中的诗的技巧语言的端倪吗①？那么，归根结底，这种诗意不是混同于由拍电影的目光赋予影片客体的主观色彩这一不可避免的事实吗？哪一部电影都具有这一特征，以至于唯一的真正差别最终在于目光的不同：诗意的目光还是散文的目光。而这种差别只有具体分析每部影片之后才能澄清，况且，在电影中，它未必符

①参见《诗的电影》，第60页。

合对立于“散文”的“诗”所特有的那些普遍限制。另一方面，如果我们追溯得更远，那么我们不是恰恰在今天最过时（其实不仅过时）的影片中遇得上最严密、最系统地把一部影片当作一首诗来构思的意图么？让·米特里曾经出色地分析过普多夫金的影片中的“抒情蒙太奇”①。《伊凡雷帝》的加冕的那场戏，在《战舰波将金号》中，在大雾迷濛中为瓦库林楚克送葬的场面，难道不充满诗意吗？阿贝尔·冈斯的《拿破仑》或《车轮》呢？还有旨在以“主题电影”来取代“情节电影”的种种“纯电影”尝试呢？让·爱泼斯坦对“特写”镜头的诗意价值所作的热情的分析呢？影片《操行零分》中宿舍的那场戏所运用的慢动作呢？巴拉兹等人旨在使电影对位形式化，并使“实质”的主题凝固为形式意群学的各种规范模式，而在剪辑上所下的种种工夫呢？影片《吸血鬼》中那辆黑色马车的低速摄影呢？茂瑙的影片《浮士德》开头所运用的失真的空中推移镜头呢？凡此种种都是帕索里尼倾向于统统记到新电影的账上去的具有“诗功能的电影文法元素”。确实，今天的电影往往富于诗的余韵，而任何时期的低劣的电影必然排斥“物”的诗意，但是，事实上人们不仅企图创造一种诗的电影，而且企图创造一种犹如有序的诗的语言的电影（因为这也是帕索里尼谈论的东西），这恰恰是以往电影的意图②，影片从它诞生以来实际上一直朝着纯粹小说式的灵活性与自由性的理想演进（这个理想，从技术上说是散

---

①《电影的美学与心理学》第 1 卷，第 359—392 页。

②我们认为，这类尝试结果是失败的，从一般理论上看，个别几次辉煌的成就并不能弥补其失败。一部影片可以是一部诗意的小说，却不能成为一首诗（没有情节的、主题单纯的短片除外，如罗特曼的《柏林》或舒克斯陶夫的《城市的节奏》）。在一首诗中，没有虚构的故事，在作者与读者之间，不夹杂任何东西。小说家树立一个世界，诗人跟我们谈论一个世界。故事片似乎始终更接近于小说，而不是诗。但是，认为一部影片可以是一首诗的时期，归根结底，也应该是早期电影而不是现代电影的时期。

文的），许多理论家以各自的方式分析过这个问题：弗朗索瓦－雷吉·巴斯蒂特（电影是传统小说在现代的社会学上的替代物），安德烈·巴赞和一些电影学家（电影与其说是戏剧，不如说是小说），让·米特里（叙事蒙太奇逐渐胜过“抒情”蒙太奇、“理性”蒙太奇和“结构”蒙太奇），埃德加·莫兰（许多早期影片特有的那种原始和幼稚的想象，比较后起的“写实主义”影片的逼真性，而把更曲折的虚构力灌注到这种逼真性中）。人们更为普遍地认为，所谓的神怪电影（它在过去某些时期几乎同电影的一大支系相混淆，例如1910—1930年的德国和瑞典的表现主义，以及1930—1935年之间的《科学怪人》、《隐身人》或《金刚》之类的神怪片），后来逐渐变成一种样式，一种独特的类型片，甚至包括一部分所谓的“衍生电影”：恐怖片、意大利通俗古装片、日本虐待狂影片、苏联神话片、英国惊险片等等。人们长期以来把所谓的写实主义影片与神怪片或神幻片对立起来，把它们看作电影的两大极（这就是著名的“卢米埃尔与梅里爱对立”的命题），而现在写实主义影片几乎已经成为今天称雄影坛的独秀了。

帕索里尼还用摄影机的可感存在这一说法来界定新电影①；相反，在传统电影中，摄影机力求不让人感到它的存在，尽量在它所显示的场面中匿迹。但是，我们一方面承认这种分析对某些昨天的影片是适用的（例如经典的美国喜剧片，以及属于巴赞称之为不露痕迹的“经典剪辑”的所有影片），一方面我们又看到，这种分析对前天的各种不同倾向却不适用，那些倾向的美学观恰恰相反，是以摄影机的进攻性干预为基础的：爱森斯坦、普多夫金或阿贝尔·冈斯等人的影片中的蒙太奇，表现主义影片或“室内剧”影片中的

①见《与贝托鲁奇等的谈话》，第22页，《诗的电影》，第63页。

摄影机运动，法国“先锋派”影片中的光学变形和鲜见的取景角度，德莱叶的影片《圣女贞德》中的大特写，总之，这是爱泼斯坦、爱森斯坦、巴拉兹、爱因汉姆或斯波蒂斯伍德等理论家在不懈地强调被摄对象在摄制过程中取得的特殊丰富的涵义时所想到的那一整套美学观念。而且，反过来说，在现代电影内部，还存在着一种可称之为“客观主义”的倾向（罗默尔以及安东尼奥尼、德·塞塔、直接电影等影片的某些方面），这种倾向关注于“抹掉”摄影机的效果；而在这一点上，我们同埃利克·罗麦尔的见解是一致的。①

三

观赏与非观赏，戏剧与非戏剧，即兴电影与精制电影，剧情化与非剧情化，本源现实主义与人为加工，“导演电影”与“编剧电影”，“单镜头电影”与“段落电影”，散文电影与诗电影，显现摄影机与“隐蔽”摄影机，——凡此种种对立概念，我们认为均不能说明现代电影的特点。这些概念所标明的“现代”特征，在许多昔日的影片中屡见不鲜，而今日的影片往往付之阙如。这些对立命题的提出，也都参照了一些老影片和一些现代影片（就此而论，仍有部分的道理），但是它们都没有充分顾及电影史上早已为人所知的大量的实例。类似的关注显然是重要的，以有限的篇幅作圆满论述的可能，实在微乎其微。但是，既然事先承认结果难免有所欠缺，我们倒也不妨试试。……

我们首先应指出，上述各对概念之所以不足，原因也许只有一个。它们是同一个重要观点的几种片面的表述：即认为电影以往是

---

①见《旧与新》，第33页。

充分叙事的，今天不再有叙事性，或者至少叙事性已大大削弱了。我们的看法则相反，电影的叙事性现在更强、更完善，新电影的主要贡献就在于它丰富了电影叙事的内容。

许多电影评论家断言，电影“语法”或电影“句法”已被超越，这种断言多少同所谓电影叙事性已被超越或有所淡化的观点相混淆。与此相反，我们认为，虽然电影从来不曾有过语言学上的严格意义的“语法”或“句法”（某些理论家认为有，这是另一回事），但电影过去始终服从、今天也仍然服从符号学的一些基本法则，这是出于传递各种信息最内在的需要，符号学规则非常难以解释清楚，但是它们的范例应当从普通语言学或普通符号学中去寻找，而不是从具体语言的规范语法或修辞法中去寻找。一切误解的根源，无非是人们试图从已经是派生的和非常独特的习语现象中寻找“语言体系”（因而同电影的实际相去甚远），他们没有想到电影的法则完全可能存在于远离他们通常“预期”的地方，即在更深得多的层次上，甚至存在于语言文字（一切习语的总和）与人类其他符号系统分化之前。

有人说，“电影句法”已经不复存在，它过去对无声影片是有用的，但是今天绘声绘色的电影只能把它当作一副枷锁。然而组合段的节理（组合段这一概念比本义的句法更贴切，费迪南·德·索绪尔①早就说过：句法只是组合段的一部分），类似茹尔丹先生心目中的散文：一切表述不论愿意与否都不得不服从组合段的节理，否则就变得无法理解。青年电影的某些拥护者往往反其道而行之，乃至于过分，这是可以谅解的，因为在提倡“电影语”②的时期，

①见所著《普通语言学教程》，第188页。

②关于这个概念，见《电影：语言还是言语？》一文，第39—41页、44—45页以及第47—48页。

甚至此后一段时期，对“章法”强调得太过分，要求严格得像某种语言的语法。但是新的电影形式，即使更“灵活”，也仍然要服从基本的修辞格，倘若置之不顾，任何信息都将无法传递；具有一定长度的表述总可以按一定方式分句分段。对“电影语言”的研究，只要不以规范自居，就不会像副枷锁。如今这种研究已无意摆布影片，只是对影片进行研究：它不再摆出先着一鞭的架势，而甘愿尾随影片之后。正如在一般语言领域，最精审的语言学理论也不会影响我们语言今后的演变。大家都知道语言学家同规范“语法学家”之间的种种分歧，1963 年发表在《艺术》杂志上的埃蒂安勃尔和马丁内①先生之间的论战也使人们想到了这些分歧。最“无所顾忌”的影片也属于符号学研究的范畴，尽管为了把握新对象，研究时应当更加灵活，我们后面还将举些实例加以说明。

总之，对所谓电影“规则”，有两种不同的理解：其一，是指属于规范美学范畴的一整套规定，我们可以理所当然地视之为过时的东西或多余的约束②；其二，是指一批事实上必须遵循的结构形式，这些形式本身在细节方面处于不断的演变中。譬如，有人说“新浪潮”影片“彻底拆散了叙事的环节”，或者“全盘打乱了章法”，这是因为他们看问题的高度太不够，对这种“叙事”和这种“章法”的概念理解得过于狭窄，这样，他们就不由自主地为他们所反对的规范美学的拥护者提供了理据（因为正是规范美学的拥护者们把“叙事”和“章法”的概念缩小到纯意识形态的或商业性的编码范畴，同电影媒介通常所特有的编码化结构毫无关系）。青

①马丁内先生是语言学家。

②这是造成误会的另一个原因：新电影打破了一些“规则”，但是，这些规则同电影符号学无关：这都是些平庸至极的手法或吹毛求疵的规定，早于 1951 年，让·谷克多就曾在《电影杂谈》中对这些东西大肆挖苦过，破除此类清规（本来就应该）绝非“打乱章法”。

年电影的创新之所以充满旨趣，恰恰是因为他们创新的矛头针对了这些偏见；但是，他们这么做，远非证明没有“章法”，创新包含对章法的探索，例如开拓新的领域，同时要求仍一丝不苟地服从电影表述的功能（只要创新像通常那样可以为人们所理解，就还得这样做下去）。《阿尔法维尔》和《去年在马里昂巴德》依然是彻头彻尾的叙事片，尽管影片具有毋庸置疑的独创性，它们的分镜头和蒙太奇仍是按叙事要求构思的。在电影中存在一些行不通的结构。譬如，主人公的命运沿着一条确定的路线径直发展，描述性组合段便被排除掉了；一场凶杀案，你若只想就案件本身进行“处理”，不作任何对比，那么就不能有平行组合段；一个独立镜头不能开始于莫斯科而结束在巴黎（至少在目前的电影技术状况下不能这么做）；一个非叙事性画面无论如何应当同一个叙事性画面接在一起，否则就显不出它是非叙事性画面，等等。不过，倒也从来没有哪位导演认真地尝试过那样的组接方式，除非某些故意不让人看懂的极端先锋派（对此也还应作进一步的考察），这种做法往往见于同叙事性故事片根本格格不入的别的电影“样式”中。而且，其他电影导演们之所以无意构筑那样的组接架子，甚至认为它们不能存在，恰恰因为电影的可理解的基本修辞格已深深印入他们的脑海，印象之深连他们自己都意识不到，犹如最别出心裁的作家无意创造一套新语汇一样。

四

所以，我们现在应该离开对电影的历史考察，着重进行符号学和技艺层次的探讨，应该从这个新的视角重新评论帕索里尼的分析。他的分析比较旨在肯定电影现代性的其他尝试，更努力于明确

自己的对象和超越一般印象的阶段。

“影像—符号”还是形象类同？ 帕索里尼说，初一看，电影中没有任何东西与作家使用的语汇相对应，也就是说，在着手进行名副其实的美学处理前，不存在任何符码化要求。很好。然而，帕索里尼继续说，完全有必要假设电影中存在着以一定方式起到同文学中的语言具有一样作用的某种东西，因为电影始终不是一件“怪物”，不是由“无意义的符号”组成的，它总是能够“传情达意”①。我们觉得他的见解正是在这一点上开始显得轻率起来：像电影这样一种艺术符号学，完全可以不求助于某种预先符码化的语言而自行其是。电影与克洛德·列维－施特劳斯在《生与熟》一书（第26页）中分析的具象绘画的处境相同：代替“第一层分节”的是感知赋予绘画中（或银幕上）的再现物的“自然形态”的（即文化的）表意。

文学之所以需要语言，因为发声器官产生的音响本身并无意义，必须经过分节才能获得涵义，“无分节的喊叫”不产生任何意义，而构成语言的双重分节（按照安德烈·马丁内的术语，就是音素分节和义素分节）无非是文字表意过程（即外延表意过程）所必需的创造性阶段，舍此诗人恐怕就失去了反映深层内涵的依托。电影导演却不能在原本没有涵义的声音上做文章。他的原始素材是画面，即通过摄影复现总是早有涵义的真实场面②。所以帕索里尼提出的那种符码化、或者至少可以编码的语言（他称之为一整套不稳定和不确定的、但有可能组织起来的先于电影的“影像—符号”），

①见所著《诗的电影》，第55页。

②当然，对白除外。电影导演在处理对白方面，与作家相似（只是有口语与书面之别）。至于“环境声”，它们提出的问题与画面提出的问题相同，只是转移到听觉方面。切不可把音响同语音混为一谈；环境声本身就有确切的涵义（火车鸣笛，等等），而语言只有通过语言学的连缀才能获得确切的意义。

我们认为是佶屈聱牙、并不确切的伪说。用简单的“形象类同”或“照相般的惟妙惟肖”之类概念来代替更说明问题。是的，影片能“传情达意”，但这里并没有什么奥秘需要对理论进行补充才能加以澄清，况且，帕索里尼本人也直言不讳地把那种补充称之为冒险性的和假定性的①；事情其实简单得多，一张最平庸不过、最缺少内涵的汽车的照片，也总还具有“汽车”这个涵义，因而必定给导演一个“所指”，而一般语言先必须实现自己的双重分节：音素分节和义素分节②，才能获得这个“所指”。电影不需要任何其他符码，只需要具有一定的心理文化条件的感知符码，就可以达到同样的结果，总之，电影不需要任何语言符码。

我们相信，帕索里尼分析得非常细致的这些“影像—符号”确实是存在的，而且在理解特殊影片的特殊画面时起到头等重要的作用；但是，在研究电影理解的基本机制时则根本不起作用。帕索里尼说，如果对有关视觉形象的象征意义完全无知（梦境的、记忆的和感情生活的形象，日常生活的形象以及它们在每个社会和每个时代中的全部延续），怎能理解影片呢？当然，如果我们不掌握帕索里尼所说的这部体例混乱、内容却非常实际的“影像—符号”词典，不知道影片《表兄弟》（顺举一例吧）中让－克洛德·布里阿利乘坐的小汽车是一辆“运动”车，也不知道这在影片所叙述的时代，即20世纪的法国意味着什么，那么，要全面理解一部影片恐怕是办不到的。但是，我们毕竟会有所了解，因为我们将亲眼看到这是一辆汽车，而为了领会这个片段的外延涵义，有这一点就足够

①见《帕索里尼与贝托鲁奇、考莫里谈电影》，载《电影手册》，1965年8月第169期，第22页。以及所著《诗的电影》，第55页。

②在法语中“汽车”（automobile［otomobil］）一词，其音素分节可分为o，t，m，b等等，其义素分节指其内涵在法语中与train（火车），char（战车），avion（飞机）等词有别。——译注

了。但愿不要有人提出如下理由来反驳我们，说什么一个至今还未同工业文明有过任何接触的爱斯基摩人甚至很可能认不出这是一辆车！因为这位爱斯基摩人所欠缺的是文化适应力，而不是转译能力，过于贫乏的并非他的“影像—符号”语言，而是他的作为社会心理的整合总体的感知。一件产品（如汽车）一旦问世，就同其他事物一样，成为感知的对象，我们社会中的小孩子，确认一辆卡车并不比确认一只猫更困难①。

---

①如读者所见，这段评论帕索里尼观点的文字写于1966年初，其中既有赞同，也有反驳。这一双重态度始终未变，理由到今天愈发清楚了，因为我们自己关于照相类似性和录音类似性的观念，以及它在电影符号学中地位的观念，今天理解得更加明确，更加精细。所以，帕索里尼的“影像—符号”，即先于真正的“电影语言”的第一表意体系（舍此，“电影语言”将变得不可理解），就是我们今天称之为“文化符码”的各类符码元素；正如我们在同他的讨论中所表明的那样，帕索里尼特别注意到每个社会文化群体所特有的寓意图像编码和象形图像编码，没有这类编码，画面本身就不会具有任何涵义。讨论中我们在有无此类范畴的问题上同帕索里尼并不矛盾，实际上我们只是不同意他这样一种看法，认为这些编码已经是一般的语言性编码了，甚至在某种程度上已经与“电影语言”具有同样的本性，是“电影语言”的第一层次；故而，电影导演既然是导演就非同时使用（或部分地创造出）两种语汇不可：即“影像一符号”语汇和电影语汇。因为，我们在讨论中称之为“既不确切又佶屈聱牙的伪说”，“连帕索里尼本人都直言不讳地承认是个冒险的、假定的”补充范畴，并非指“影像—符号”，而是指他硬把“影像—符号”拔到“语言”（甚至已是电影语言）的高度的那种不合理的做法，以及随之而来的“影像一符号”符码对电影导演来说等于作家使用的语汇符码的那种说法。所以我们强调这些“影像—符号”的感知的和文化的品格，与真正的电影符码的语言特性完全不同（今天我们已经把电影符码归入“特殊符码”之列）。譬如，帕索里尼以车轮在浓烟中飞转的画面为例，强调这是当代一个固定的符码化的形象（见《诗的电影》一文，第56页），而我们却认为这一形象与其说属于电影范畴，莫若说属寓意图像和象形图像范畴。所以我们还强调，对于真正的电影符号学来说，整序的第一层次（即对电影导演来说相当于作家使用语汇的那个层次）并非“影像—符号”，而是视听形象与其对象的类同：小说读者依靠“狗”这一语言单位，认出故事中出现的狗，电影观众则有赖于视觉形象与真实的狗具有类似性来辨认影片情节中的这条狗。对于更为普遍的符号学来说，被帕索里尼指为“影像—符号”的许多现象，固然不妨再次出现，起到参与作用，但它们将披上类比的外衣并在类比之中起作用，因为某类符码（非专门符码）的特点，在于对习惯按表象进行视听解读的人来说，是无法辨认的。换句话说，当非常普通的文化编码出现在影片中时（这是司空见惯的，尤其当我们

帕索里尼假设存在着一种"影像—符号"的初始语言（可以符码化的，只是从来没有真正形成一套符码的），由此，他进而认为：电影导演首先得发明一种语言（即为清晰地提炼出"影像—符号"而努力），然后创造出一种艺术——而拥有现成语汇的作家只需在美学层次上进行创造。但是一切误解就出自那个"首先"。电影导演的独创确实不可避免地兼有艺术灵感和语言功力两个方面，电影导演仍然首先是艺术家，仍然要通过对现实事物的重新配置的努力，通过本人的审美意图以及他对内涵的探索，才有可能使某种今后能起规范作用、并成为"一种语言现象"的形式流传下去。今天，电影的外延所以丰富多样，这仅仅是过去对内涵不断探索的结果。

"电影句法"的更新　众所周知，如平行组合段，交替组合段，括入组合段，插入镜头，插曲式段落等我们曾在另文分析过的

研究特殊影片的内容时，每每遇到这种情况），它们往往以同一形象（或同一音响）出现，即以"类似形态"出现，也就是出现在这样一个基点上：就电影表意的整体而言，这个基点有别于构成通常所说的"电影语言"的那些编码所处的地位。火车车轮的形象出自社会，而并非出自电影；当车轮的画面出现在电影中时，它通过形象的视觉类似，与真实的车轮等同，影片正是借助于这种视觉的逼真性，才承载了与这个画面在文化层次上相关的一切补充涵义；但是，如果这个画面通过交替蒙太奇与别的画面组接在一起（如阿贝尔·冈斯的《车轮》），那就出现另一种编码，成为真正的电影编码，而不再是一般的文化编码，它附加在视觉形象的类同之上，而不再是从类同中浮现出来的了。——同时还应指出，文化编码往往出现在被摄"主题"本身的层次，而电影编码基本上是指"主题"的安置：所以我们曾经讲过，纯电影化的聚类体均以影片"大段落"为参照框架。显然，还有一个问题：电影语言本身，作为配置方式的整体，肯定要受到各种社会文化编码的影响：正如"被摄主题"会把它在影片之外的涵义带进影片，同样，电影的各类配置方式也会在某方面参照社会所认可的理解模式。例如，平行蒙太奇是纯粹的电影修辞手段，但是，假设有这么一个社会，它还没有认识到（通过它的语言，它的文字和它的"逻辑"等等）例如交替、平行、反衬之类相当普遍的关系类型所具有的象征价值和意会价值，那就难以设想平行蒙太奇能在电影中存在。然而，电影所特有的，正是这样一个完整体系，它使这些配置彼此关联，也就是说，它是关系的关系，或者称之为组合段的聚合体。相反，就被摄主题而言，不存在电影语言所特有的完整体系（倒是存在各类特殊影片所特有的这些"主题"的多元完整体系，但是，这应另当别论）。

这些画面结构，以及如闪回（作为追叙能指）或闪前（作为预叙后事的能指）等画面结构，均属内涵修辞格之列，因而也都成为可理解的外延模式。而必须指出的是，这些符号学修辞格大多没有过时，相反，在现代电影中还经常使用。当然，这并不是说，今天的修辞手段与格里菲斯时期一模一样。电影也有历时性。人们很容易指出有些手法已经陈旧：非故事内容的隐喻（戈达尔的革新除外，下面我们要列举这方面的一个实例），慢动作，快动作，圈入圈出（《枪击钢琴师》中那个怀旧的、有意逗趣的“引用”除外），滥用“分句法”（《有夫之妇》的第一个段落旧法新用的特殊情况除外），像打乒乓球那样①一来一去的对切镜头（但是，在《狂人彼埃罗》中，安娜·卡丽娜②在四壁雪白的巴黎寓所里哼着情歌的那一场戏，是用正反打镜头处理的，做得比较灵活），等等。尽管有这些十分正常的演讲，仍应反复思考，不可贸然断言电影句法已“被抛到九霄云外”，也不应该把对于更深层表达形态来说不可能有的自由，同诗的灵感的自由混为一谈，更深层的表达形态即使有随意性部分，并始终在演进，它们在既定的共时状态中，仍不折不扣地保证信息的准确传递。只有独自的、无声的思想（如果有这种思想的话）才（可能）不受这类规律的约束。一旦有所陈述（即产生交流愿望，顾及观众等），符号学方面的一些约束立即出现，这些约束主要是确定思想表达方式的特点，而不是确定思想本身的特点，至少思想与思想表达是两码事。譬如，像语言学家曾指出的那样，句子首先是表述单位，不是思想单位，也不是现实或感知的单位。

---

①借用让·米特里的比喻。

②安娜·卡丽娜，法国女演员。——译注

我们在新的电影中看到的，远非电影句法的彻底崩溃，而是一场革新与充实的广泛而复杂的运动，这场运动表现为三种平行的演进：其一，暂时有一些辞格①被程度不同地弃之不用（例如慢动作和快动作）；其二，另一些辞格被保留下来，但用得更灵活多变，却又不会因此而妨碍人们承认更深层的符号学机制的稳定性（例如，“正反打”镜头，场景，段落，交替蒙太奇，等等）；其三，产生新的辞格，电影表现手段更加丰富。我们就第三点略加论述。

自电影发轫至今，我们只确定了为数有限的（八种）基本的大组合段。然而，《狂人彼埃罗》中有一个段落难以归入其中任何一类，或它们的任何一种变体。这是男女主人公仓促离开四壁雪白的巴黎寓所的一段戏。他们攀着雨水管爬下楼，钻进一辆 404 红色小汽车，驾车沿岸边公路逃跑。这个段落恰恰不是完整段落，大楼下面的镜头（爬下最后几米雨水管，钻进停靠在楼墙前的 404 小汽车，启动，带着半导体收音机的矮子一晃而过，等等），以及另外一些从叙事角度来看，发生在几分钟后、并且在别处才出现的镜头，随意地交替出现，因为我们明明看到那辆 404 飞速地奔驰在岸边大路上。这一段落因而出现了多次怪得出奇的重复：镜头从河边返回到雨水管，为我们展现了两三次主人公在楼下钻进汽车的情景，只是每次人物的角度和动作稍有变异（这种变异令人想到罗伯-格里耶所偏爱的一种结构：见他的《窥人隐私者》、《约会的房屋》）。

所以，在这种组合段中，时间不按照体现了最常见和最简单的

①我们用辞格这个字眼，并非取其在“文体格”（或修辞格）中的涵义，不仅指一种内涵手段，而是取其更广泛的涵义：一切有特征及可辨认的组合形态。这种用法自有道理，因为内涵模式和外延模式的混同是电影本身的特点。

叙事方法的向量流动式推进；因此这不是线性叙述的组合段（场、普通段落或插曲式段落）。这也不是一种交替组合段，因为交替出现的画面并不表明同时发生的事件，而是表明先后顺序明确的事件（岸边大路的画面显然在后）；画面的交替也并非说明事件的交替（即交替组合段中的交替型变体），因为两位主人公并没有在楼前和沿河马路之间多次往返；画面的交替更不符合暂时打乱时间外延的"所指"的纯内涵的对位（即平行组合段），因为，被表现事件在"所指"层次（即叙事层次）只允许一个明确和单一的时序：首先是顺雨水管爬下，接着是上汽车，最后沿河边疾驰。这一段落也不是描写性组合段，因为它向我们明确展示出时间的顺序，而不仅仅是空间的并存。一切"反复"形态同样与此无关，因为这一段落全然不表示常见的或重复的过程，而是非常清楚地表示出突然发生的一连串动作的前后经过。它也不是一个括入组合段，因为影片在这里明白无误地为我们表现了一个只限于自身的独立事件，同任何其他事件都不相干（即没有丝毫分类的痕迹）。最后，它也不是一个独立镜头，因为它是几个画面组成的一个叙事单元。事实上，这是一种错位段落，非常有效地表现了生活的狂乱、躁动不安和聚散难料（可明确定位的内涵的所指），而且，在匆匆上路的这片混乱中（外延的所指），它向我们展示了仓皇出逃的几种稍有不同、但完全可能有过的方式，这几种方式大同小异，足以使实际发生（而我们永远无从知道其究竟）的事件包括进脉络相当清晰的事件之中。至此，我们不禁想到普鲁斯特的某些想法，他承认在纷繁的生活环境中，他对某些心理上可能出现或真会出现的意外情况具有敏锐和准确的感觉，但他自认往往不能预先料到究竟哪种情况果真实现。（请注意，普鲁斯特式的这种区分，相当符合人人都能在自己周围看到的分类法，就此而言，确实存在着精神的两种类型或两种

形式，凡是即刻预言哪种可能将会露头的人往往缺少心理上的洞察力和敏锐性，难以凭想象描述出与已经实现的形态同样有可能发生的各种变异形态。）就我们细心研究的这一段影片来说，让－吕克·戈达尔恐怕属于第二种类型，因为他同时描绘了几种可能，非常真实，但并不武断。这是一种潜在性段落（即非确定性段落），它是组合段的一个新类别，“蒙太奇逻辑”的一种新形式，然而，它仍然是地道的叙事性修辞格（有男女主人公，有事件，有地点，有时间，有故事情节，等等）。同样，在这部影片中，雷诺阿的油画镜头是旧式的非叙事内容的隐喻的新开掘，虽然这是自爱森斯坦和《十月》让雕像象征性地自动变化时起就已经有过的老手法……

恐怕还可以举出许多其他实例：譬如至今很少被运用的呆照，鲁道夫·爱因汉姆在蒙太奇一览表中对此只一笔带过（仅几行，见《电影作为艺术》），但是，它在现代电影中却破天荒地广泛流传：在影片《朱尔和吉姆》中让娜·莫罗的面部镜头，在《女人毕竟是女人》中，“我敢打赌，我干的事你未必都能干”的那个段落，以及《海堤》或《向古巴人致敬》（从头至尾）都用呆照。在风格各异的现代影片中，画外音的使用特别丰富多彩：有时是不露面的解说员旁白（正如阿尔贝·拉费论及其他影片时曾说过的那样①，这种旁白与其说代表作者，不如说体现了叙事性），有时是影片主人公直接对观众说的话，这也算一种新式旁白：例如《狂人彼埃罗》中贝尔蒙多的声音，《去年在马里昂巴德》中开头一段。除上述两种有声语言范畴外，还应补充对话场面中的内心声音和插入字幕的频繁使用（戈达尔、阿涅斯·瓦尔达等人的影片），

①见《电影逻辑学》（巴黎，马松出版社，1966 年）。

而且当内心声音本身变为宣叙时，能获得极大的强度，使声音与画面分离，以画外音形式从内部构成声音，使声音在某种程度上非叙事化（《广岛之恋》,《短岬村》，等等）。总之，影片利用五种语调、五种表演和五个“我”。对于戈达尔或雷乃的影片中的声音问题，真该做一番详细的研究：问题是“谁在说话”。费里尼（《八部半》,《幽灵的朱丽叶》)、雷乃（《去年在马里昂巴德》）和罗伯－格里耶（《不凋的花》）对所谓“主观镜头”的革新，也值得认真研究。

“句法”并非俗套　所以名声一向不佳的“句法”始终安然无恙。但是，许多误会是由于人们往往把“句法”同俗套（或公式）混为一谈。一部独具特色的影片也情愿被说成是“对电影文法的破坏”，反过来，电影文法也就只成了平庸影片的靠山。这是语言范畴与美学范畴（或风格范畴）的混淆。艺术与语言保持着复杂的符号学关系，艺术不是语言本身，它始终是某种方式的超越或并立，所以不光是笨伯才尊重语法。众所周知，福楼拜是如何运用动词未完成过去时的；当然，他的那种用法并非语言所固有，但是未完成过去时却曾经是、现在仍然是语言所固有的，福楼拜使用的未完成过去时，就语言学而论，同引车卖浆者流使用的未完成过去时并无二致（都是句法学家所分析的那个时态）：这是符码化的形态句法单位。同样，无论近来“正打—反打”镜头的使用如何新颖，如何耐人寻味，它仍然只是一个“平常”的辞格，因为它总是引导我们重新构想出一个叙事空间的完整性，尽管（也由于）银幕空间被分切为两个部分。

让我们回过头来，再谈谈帕索里尼。他认为“电影文法”并未形成名副其实的文法，而只构成“文体发凡”，即介乎艺术与语言之间的混合体系。他说，这从来只是一部约定俗成的词典，这些程式

的“有趣之处首先在于成为风格程式，尔后才成为文法规则”①。这种分析虽然精巧至极，我们却不能苟同；应当指出两点：一，这种分析表明，帕索里尼本人并不真正相信他自己的假设，即在电影导演的艺术处理之前已经存在着“影像—符号”这一符码化的电影性的第一层次，因为，他在这里承认电影的第一层编码是风格编码，从而与我们的观点不谋而合；我们认为，在电影中，内涵的处理才是使外延丰富起来并形成符码系统的因素。二，相反，当帕索里尼列举“风格程式”实例时，误解再次出现。他提到在烟雾中飞转的火车车轮这一常见的和规范化的画面。他说，这不是语法现象，而显然是“风格元素”。对此我们并无异议。但是这样的画面与“电影句法”毫无关系。电影句法指的是一些电影结构，不是指一些被摄主题。车轮的画面既不算突破“句法”，相反也谈不上是什么僵化的、流于俗套的句法手段；它是一个同句法无关的现象，是“形式”和“内容”都可以摄入影片的特殊主题。

凡是真正的电影组合段，都至少意味着两个主题的对比，这两个主题或者出现于两个画面（蒙太奇），或者出现在同一画面（摄影机运动，或者干脆是静态的蕴涵）。说火车车轮的画面是一个风格因素倒是不错，但是还不充分：这是一个刻板的模式，一个俗套。而且它之所以能够成为俗套，正因为它是个别现象。语法从未明确规定每个句子中应当放进什么内容，它仅仅决定句子的一般构成。一个语法现象既不可能是刻板模式，也不可能是独特创新（它破天荒初次出现的时刻除外），它处于这两个对立范畴之间，并不逾界，始终不出初始语言的层次的局限，进入不了艺术这个第二性语言的层次。罗伯－格里耶所使用的动词现在直陈式，仍然是一般

①见《诗的电影》，第56页。

的、“用俗了的”现在直陈式，但是，没有人会认为这是俗套。同样，谁也不会因为马莱伯[①]使用名词性补语，雨果使用关系从句，或者波德莱尔使用两个并列形容词，而斥之为平庸。火车车轮的画面毕竟不是这些语言现象的电影对等物，它倒是相当于（还以一位作家为例吧）马莱伯的诗作中以玫瑰隐喻少女的那种比拟，而比拟是个别结构（形式和语义的个别结构），由此可归入独创范畴或平庸范畴。只要人们想到的是这类例子，人们收集到的就绝不是电影的“风格章法”的元素，而是与章法毫无关系、但对电影来说却非同小可的纯修辞元素，因为车轮的画面（以及诸如此类的画面）往往代表一些文化模式，它们既然被电影所采用（甚至部分地被重新塑造），它们也可以被其他表现手段所采用。电影确实有一套语法（或者更确切地说，故事影片的大组合段）；但是电影语法却不在于此。它存在于场景、段落和各类组合段之中，存在于我们以前谈得过于简略的其他“类型”之中，存在于结构化的、表达涵义的和规范化的组合性配置之中，这些配置绝不是俗套，而且仅在首次运用时才算得上创新，但是它们构成电影可理解性的某种符码的散现的元素（此外还有“类似性”和对白）。它们是真正的句法的初步对等物，而不是一份个别形式或个别内容的清单。

电影语法不在于规定应当拍摄什么。譬如交替蒙太奇只是简单地预示了画面的交替能够表明有关对象的同时性，而并不告诉我们应当在这些画面中放进什么内容。把机械的和公式化的“章法”同否定章法的随意独创相对立（这成了有关现代电影的许多次论战的基础），这种做法是大成问题的，因为章法从定义上说仅仅是由各种公式组成的，谈不上什么公式化，而随意独创，从信息“传递出

①马莱伯（1555—1628 年）：法国诗人。

来”的时刻起，就必定在某种程度上符合章法要求①。

---

①这里，我们希望避免在这类讨论中屡见不鲜的一个误解。以上两大段论述丝毫不想把影片中的“形式”（它可能是“普遍的”，不属独创或平庸的范畴）和“内容”（它可能始终是个别的，因而有独创与平庸之分）对立起来，我们认为，应该绝对摒弃对“形式”和“内容”的区分，唯有语言学家路易·赫尔姆斯列夫提出的解决方式，我们才觉得是满意的。他把所指部分（即内容）及其形式和实体放在一边，把能指部分（被人错误地视作“形式”因素，在赫尔姆斯列夫的术语中则被称作“表现”）及其形式和实体放在另一边。（关于这两个概念应用于电影分析的问题，参见本论文集第10篇《电影中的陈述与所述：逼真性是否趋于衰落》。）所以，这里的讨论旨在区分一般电影语言特有的结构和特殊影片中出现的结构。这两类结构各有自己的能指和所指（即通常所说的“形式”和“内容”），而这种能指和这种所指各有自己的形式和实体（这里所说的形式是指我们认为完善的东西）。换句话说，我们希望强调：存在着一个特殊层次（这个层次由性质上涉及电影媒介本身的“修辞格”构成，严格地说，正是这些修辞格决定“电影语言”的特性），并将这个层次同另一个符号学层次区分开来，况且后者与前者有两方面的对立：它既不如第一层次普遍（因为它涉及的是具体影片），又比第一层次广泛（因为它求助于相当广泛的、超出电影本身范围的文化模式）。只有在第二个层次上，我们才能根据文化模式是被原封不动地纳入影片，还是被影片作者摒弃、移置、“改头换面”、翻新花样等等来谈论每一部影片（或影片的每一段落，或每位影片作者）的“独创”或“平庸”。

然而，“电影语言”本身毕竟在一定程度上是允许以“独创”或“平庸”为标准来进行评价的，这是由于“电影语言”具备某些我们已经提及的品性：它不是完全意义上的“语言”，也不是不折不扣的“语法”，而是语法和修辞纠葛在一起的混合物，它受电影创作者的个别创作的影响，要比语汇受作家的个别创作的影响更快些。凡名副其实的语言（如德语、法语，等等）本身无所谓独创或平庸（把一种语言同别种语言作比较，则另当别论，同本文的分析无关）。电影却相反，人们很容易不仅在风格上，而且在语言层次上指出作品是否独具匠心（例如，上面提到的让－吕克·戈达尔的影片中的“潜能段落”）。如果采用罗兰·巴特的“语言”（langue）、“文体”（écriture）和“风格”的三分法（《零度文体》），我们便可发现与“电影语言”最接近的是“文体”，因为它既同个人风格有显著区别，又不与语言混淆不清（但是，电影也不同于自然语言：在自然语言中，文体与实际存在的语言系统有区别，而在电影中文体则与某种具体语言有区别，因为电影中不存在那样一种相当于德语、法语等等的语言系统）。电影的特点正在于以一种“文体”（即既不是风格，但其与风格的区别又不像语言与风格的区别那样明显）作为它的语言。

虽有这点保留，我们在谈到电影的“独创性”或“平庸性”时，在涉及个别影片或者影片中一般语言的某些多少有点特殊的方面时，也还要谨慎，不要以同样方式使用这些概念。譬如，一部只从电影语言中借用了若干比较平常的表现手段的影片，仍然可以是一部独具匠心的作品，而一部具体结构无不平淡的影片则必定是平庸之作。

近来，有些语言学家对纯语义方面的不规则结构（语法上似乎正确，但其中的信息“传递”不出来的句子）颇感兴趣。例如：“荷兰式胸罩显然由于膳后不适而骤然惊醒，咧嘴强笑。”但是，在这类句子中，还有对表述的某些结构要求不理解的问题，这种不理解是由其中信息缺乏可理解性造成的。当然，这不再是“狭义的”语法结构（至少不是通常所说的文法结构），而是法语的语义结构（采用 A·J·格雷玛斯的说法）。也就是说，在一定意义上还算语法结构，——或者，用语言学派的观点来看，这是一些“次规则”（让·杜波瓦语），纯属语法范畴，只是过于琐细，以致一般的“正式”语法均不予收录，而由于对这些“次规则”缺乏了解，结果就造成了一些程度不同的非文法性句子（诺瓦姆·乔姆斯基语）。譬如，“醒”这个动词，在简约的陈述中只能同一个有生命的——或者隐喻为有生命的——主语在语义上彼此搭配（如“狗醒了”，“仇恨苏醒了”），不能让一件非人格化的服饰名称（如上文所引的“胸罩”）做它的主语。形容词“膳后不适”只能同表示机体不适的一些名词（胀气、昏沉、反酸、发困等）搭配使用，因而也会排斥“咧嘴强笑”之类的词语（除非另有所指）。不过我们必须指出，“电影语法”不是通常涵义的“纯语法”，而恰恰是一套部分符码化的语义蕴涵（或琐细的语法规则）。

现代影片最明显的特点之一，就是总的说来完全可以理解。在这一点上，它们与实验影片不同，实验影片像一股股由无缘无故、杂沓纷乱的画面组成的瀑布，以各种各样的撞击为背景，并有先锋派的浮夸的文本作修饰。而优秀的现代影片有时能给我们叙说一些“不落窠臼”的故事，这些故事为使人理解，能够找到非常直接的途径，足以引起人们真正的共鸣，激发人们对亲身经历的往事的共同回忆（这在影片的理解方面形成了多少类似的模式），以致使那些对现代影片稍已习惯的观众很快就领会到影片的内容，比理解商业片的

程式化故事还要快，因为商业片尽管标榜通俗（倒也确实），却并不排除（反而极力增添）形形色色有意渲染的曲折剧情，由于这些东西离日常生活的“形象”差别太大，观众反倒不能立即看出究竟。

将语法与独创性对立起来，结果把两个不同的问题搅成浑水一潭。一方面，电影也像别的表现手段一样，既有与众不同的“文本”，也有比较一般的“文本”。另一方面，就算电影有“语法”，那么这种语法的身份是含糊的，因为内涵可以变成外延的形态，独创手法可以变为传情达意的工具（这种身份正是造成文本力求克服混乱观念的主要原因）。

因为电影外延，即传达情节的表面意义，确实始终有可能在不用任何编码的情况下，通过感知性类比的效用（或者通过对白，即非电影化的符码）得以实现。我们可以设想，一部放映时间为一个半小时的影片，只有一个镜头，而且角度始终是水平的和正面的，摄影机一直不动，也没有任何光学效果（化入、化出之类），没有任何时间上的省略，一律使用平光，除了严格意义上的叙事性话语（画内音）之外，没有其他声音，等等。但是，我们认为，这样的影片不成其为电影，恐怕只能算作由摄影机实录下来的一出舞台剧（而且是异常单线性的），与我们设想的这部影片相比，希区柯克的《绳索》或让·鲁什的《北方车站》，简直成了符号学的滥用。但是，这类影片毕竟是可以拍出来的，而依此类推，写书时这类做法却不可想象。因为最“平直”的文体，即零度文体①（假如真有这种文体的话）也还会保留语言的符码，而电影中感知性类比代替了这种符码，必要时它允许人们省略一切本质上属于语言范畴的编码。但是，符号学描述应当以得到证实的电影为基础，不应以一种现象的电影为基础。而电影一

①“零度文体”一说，借用了罗兰·巴特的一部著作的书名《写作的零度》。——译注

旦与叙事相结合（这种结合的后果即使不是无穷的，至少目前还未结束），它看来就在类似信息之上附加另一套符码化结构系统，这是逐步达到的（格里菲斯的功劳最大），这是对画面的一种超越。固然，符码体系最初适应了使故事显得更加生动，避免单调和连续地展示图像，总之，增加内涵的愿望，它仍然丰富了外延的形态，对影片中我们已知的、最符合原貌的信息进行了陈述①。

五

真应该积累一些现代电影中灵活运用“章法”和丰富“章法”的实例，并给予更详尽的分析，更细致的阐明，所有这些新的开掘都是与叙事有关，新的电影远未抛开故事，而是为我们叙说更多样、更繁杂、更错综的故事。篇幅有限，不能透彻分析，本文只是抛砖引玉。我们仅想强调指出，正当以电影手法叙述故事的一代新人刚刚崛起，正当我们得以看到《呼喊》，《奇遇》，《八部半》，《广岛之恋》，《穆里埃尔》，《朱尔和吉姆》等影片问世，正当《精疲力尽》和《狂人彼埃罗》的制作者似乎才崭露锋芒（众所周知，这位导演并无取悦众人的天赋，却能引起人们的普遍瞩目，看来，难以否定他丰富的创造力和回弹力。奇怪的是，人们没有从中认识到这种造就出讲故事能手的独特气质，据说因为形式已经更新），在这样的时候，居然有人断言“故事正在消亡”，岂非咄咄怪事。

［本文所提到的影片，均选自1966年初（本文撰写时）或此前已经摄制完成并上映的影片。］

①在这里，麦茨强调电影的影像不是现实的复现，而是经艺术加工，符合符号学规律的陈述。——译注

第十五章
女性主义电影批评

作为一场思想文化运动的女性主义思潮，是在六七十年代以来的后结构主义的宏大背景中展开的。以雅克·德里达、米歇尔·福柯、雅克·拉康和朱丽娅·克里斯蒂娃等哲学家和思想家为代表的后结构主义文化思潮，对发达工业社会的语言、意识形态结构采取了一种批判的解构式的立场和方法。他们试图指出这种语言、意识形态结构作为一种主导的、精神化的“国家机器”，如何以一种富于魅力和利于消费的形式，有效地实现了其腐蚀和压抑社会大众的本质功能。通过这种腐蚀和压抑，社会大众被改造为“主体”，并被更深地纳入资产阶级的语言、意识形态秩序，成为“国家机器”的一个部分。后结构主义运动的影响遍及当代西方精神文化的各个领域。在这一“解构化”的文化思潮中，女性主义是一支不可或缺的批判力量。

女性主义电影批评是女性理论中的一个分支，其目的在于瓦解电影业中对女性创造力的压制和银幕上对女性形象的剥夺。作为一种表象性的叙述语言和大众化的娱乐形式，电影最鲜明地体现着意识形态的制约。譬如，好莱坞的经典电影通过特有的修辞手段，使

女性的视觉形象成为色情的消费对象。因此，女性电影批评的首要任务，就是通过对资产阶级的主流电影，特别是通过对好莱坞经典电影模式的视听语言的解构式批判，来揭露其意识形态深层的反女性本质。女性主义电影批评较著名的文本有庄士顿的《女性电影作为抗衡的电影》、劳拉·穆尔维的《视觉快感和叙事性电影》、密切尔的《精神分析与女性主义》、罗拉蒂斯的《爱丽丝不》等。这些著作都执意用不同的方法破译好莱坞电影的影像符码，揭示其中隐含的“性别歧视”。

针对“女性在电影文本中是什么”的问题，女性主义电影理论得出了这样四个结论：

①女性是被典型化了的；

②女性是符号；

③女性是缺乏；

④女性是“社会建构”的。

在具体的批判实践中，女性主义电影批评主要借用了社会学、精神分析学、文化分析三种思维模式，其理论目标在于解放电影叙述主体，使女性表现客观化。

女性主义电影批评家们认为，以往的电影语言是男性的产物，要想建立更接近女性情感体验的新电影，必须首先破坏语言，摧毁大男子主义的传播方式。她们从个人、社会以及政治等种种层面，深刻地阐释了好莱坞电影影像所泄露出的男性欲望和侵略心理，其批判的缜密和有力远远超出了单纯的女性范围，而成为对电影制作和电影理论的全面反思和质疑。

比之女性主义文学批评，女性主义电影批评的理论表述似乎更为激烈而完整，它产生了自己的经典著作和学术带头人，具有和其他电影学派并驾齐驱的力量。而它所采用的审视角度和读解方法，

同时也为电影学者带来了新的灵感和启迪。

作为一个当代电影理论的流派，女性主义批评的独特文化背景，决定了它激烈的批判立场和高度综合的方法论基础。它从分析好莱坞经典电影入手，批判并试图颠覆发达资本主义社会的语言和意识形态结构，它对主流电影的解构和批判尖锐而深刻。作为一种纯粹的批评性理论，女性主义的理论活动在立场和方法上自觉地与电影创作实践疏远了距离，即不是建设性地、而是批判性地对好莱坞电影进行了详尽的解构分析，维护了理论形态自身的自足性和政治、美学批评的独立性。

（杨远婴）

视觉快感和叙事性电影[①]

[美] 劳拉·穆尔维　著

周传基　译

一　序言

A 对精神分析的政治性运用

本文旨在用精神分析的方法去发现，电影的魅力是在何处以及如何得力于那早已在个性主体以及塑造它的社会构成之内发生作用的魅力的诸种事先存在的格局。作为起点，本文提出电影是怎样反思、揭示，甚至利用社会所承认的对性的差异可做的直截了当的阐释，也就是那种控制着形象、色情的看（looking）的方式以及奇观（spectacle）的阐释。有所裨益的是，让我们首先理解电影过去

①本文为 1973 年春提交麦迪森的维斯康辛大学法文系的一篇论文的修改稿。

是怎样的，电影的魔力过去是怎样起作用的，从而尝试着对过去的这种电影提出挑战。因此，这里更适合于把精神分析理论看作是一种用来阐明父权社会的无意识是怎样构成电影形式的政治武器。分段从各方面来说，男性菲勒斯中心主义（phallocentrism）自相矛盾之处在于，它是依靠被阉割的女人形象来赋予它的世界以秩序和意义的。对女人的观念是这一制度的衔接销钉：正是她的缺乏（lack）使男性生殖器成为象征式的存在，男性生殖器所指称的正是她想把自己的缺乏变成好事的欲望。最近《银幕》杂志上有关精神分析与电影的文章未能充分指出在象征式秩序（symbolicorder）中女性形式的表象（representation）的重要性，而文章唯一不得不提到的就是这一秩序中的阉割（castration）。可以扼要地说：女人在父权制无意识的形成中的作用是双重的，她首先象征着由于她确实没有阳物而构成的阉割威胁；其次，由此她就把自己的孩子带进象征式之中。一旦完成这个，她在这一过程中的意义也就结束了。她的意义不进入法律和语言的世界之中，除非作为一种对母性的丰满的记忆和缺乏（lack）的记忆之间来回摇摆的记忆。这两种记忆均以本性为依据（或者以弗洛伊德的那句名言的剖析为依据）。女人的欲望是从属于她那作为流血的创伤的承担者的形象，她只能联系着阉割而存在，但却不能超越它。她把自己的孩子变成她想具有阳物的愿望的能指（她想象这是进入象征式的条件）。她或者体面地屈从于那个名称：父亲和法律的名称，否则她只能在她那半明半暗的想象中挣扎着保住她的孩子。这样，女人在父权制文化中是作为另一个男性的能指，两者由象征式秩序结合在一起，而男人在这一秩序中可以通过那强加于沉默的女人形象的语言命令来保持他的幻想和着魔，而女人却依然被束缚在作为意义的承担者而不是制造者的地位。

女性主义者对这种分析显然怀有莫大的兴趣，这种分析的美在

于准确地描绘出，在男性生殖器中心的秩序下所体验到的挫折。它使我们更接近我们受压制的根源，使我们更接近对问题的分析，使我们面对最终的挑战：怎样和类似通过语言构成的无意识（正是在语言出现的关键时刻形成的），而同时却依然困在父权制语言之中。我们没有办法从这苍天中造出另一种系统来，但是我们可以通过对父权制和它所制造的工具的研究来进行突破，在这方面，精神分析法不是唯一的，但却是重要的手段。我们和女性无意识的重大问题隔着一条鸿沟，女性无意识很少和男性生殖器中心理论有关：如女性婴儿的性行为及她和象征式的关系，作为非母亲的性成熟的女人，男性生殖器的表意以外的母性、阴户……但是读到这里，精神分析理论的目前状态至少可以促进我们对现状、对我们所陷入的父权秩序的理解。

B 快感的毁灭是一激进的武器

作为一种先进的表象系统，电影提出了无意识（由主导秩序所形成的）构成观看的方式和看的快感的诸种方式。在近几十年内电影起了变化。它不再是以巨额的投资为基础的巨大的单一系统，其最佳典范就是 30 年代、40 年代和 50 年代的好莱坞。技术的进步（16毫米等）已经改变了电影生产的经济条件，它现在既可以是手工艺式的，也可以是资本主义的。由此就有可能发展出另一种电影。不论好莱坞怎样试图变得具有自我意识和带嘲讽味，它始终把自己局限于一种反映电影的主导意识形态观念的规范的场面调度之内。另外一种电影则为一种在政治和美学意义上均为激进的电影的诞生提供了空间，这种电影对主流电影的基本假设提出了挑战。这并非从伦理学来拒绝主流电影，而是强调指出主流电影的形式偏见如何反映了社会的那种产生主流电影的心理着魔（psychical obsessions），此外，它还强调，另一种电影必须开始专门针对着这些着

魔与偏见做出反应。现在，一种政治上和美学上的先锋电影已经成为可能，但是它依然只能作为对位而存在。

好莱坞风格（包括一切处于它的影响范围之内的电影）的魔力充其量不过是来自它对视觉快感的那种技巧娴熟和令人心满意足的控制，这虽然不是唯一的，但却是一个重要的方面。在丝毫没有受到挑战的情况下，主流电影把色情编入了主导的父权秩序的语言之中。在高度发展的好莱坞电影中，只有通过这些编码，那些异化的主体（一种失去感以及对缺少幻想的潜能的恐惧把他的富于想象的记忆扯碎了）才得以接近于找到一丝的满足：通过它那形式的美和对他自己的造型迷恋的作用。本文将讨论影片中的色情快感，它的意义，尤其是妇女形象的中心地位的交织。有人说，对快感或美进行分析，就是毁掉它。这正是本文的意图。那至今代表着电影历史高峰的自我满足和强化，必须受到攻击。这并不是主张为了重新构成一种新的快感（它是不能抽象存在的），也不是为了把不愉快理性化，而只是为彻底否定叙事性虚构影片的安逸和丰富多彩开辟一条途径。另一种电影给人的刺激是，它把过去甩在后面，但并没有拒绝它，它超越了陈旧或压制的形式，或者敢于和常规的快感期望断绝关系，从而孕育出一个欲望的新语言。

二　对人形的看 (looking)／入迷的快感 (pleasure)

A 电影提供若干可能的快感。其一就是观看癖（scopophilia），在有些情况下，看本身就是快感的源泉，正如相反的形态，被看也是一种快感。最初，弗洛伊德在他那《性别的三篇论文》中，把观看癖分离出来，作为性本能的成分之一，它是作为相对独立于动欲区（erotogenic zone）之外的内驱力（drive）而存在的。在这一点

上，他把观看癖和以他人为看的对象联系在一起，使被看的对象从属于有控的和好奇的目光（gaze）之下。他举的特例都集中在儿童的窥淫活动，他们那想要看和弄清私处及禁看的东西的欲望（对他人的生殖器官和身体机能的好奇，关于有没有阳物，以及回顾原始景象的好奇）。在这种分析中，观看癖是主动的。（后来，弗洛伊德在《本能及其变迁》一文中进一步发展其观看癖理论，认为它最早属于前生殖期的自淫，此后，看的快感就按类同（analogy）的规律转到他人身上。在主动的本能及其进一步发展为自恋形式之间的关系有着密切的效果。）虽然本能得到其他因素，尤其被自我构成这一因素的调整，但是本能继续作为以他人为看的对象来取得快感的色情（erotic）基础而存在。发展到极端，它能固置为一种倒错，造成着魔的窥淫者（voyeur）和偷看的汤姆（peeping Tom）。他们唯一的性满足从主动有控的意义来说，可来自观看对象化的他人。

乍一看来，电影似乎远离那对一个毫无觉察和不自愿的牺牲者进行偷看的隐秘世界。从银幕上所看到的都是那么外露地表现出来的。但是主流电影的实体，以及电影在其中有意识地演变的成规，描绘了一个密封的世界，它无视观众的存在，魔术般地展现出来，为他们创造了一种隔绝感，并且激发他们的窥淫的幻想。此外，观众厅中的黑暗（它也把观众们隔绝开来）和银幕上移动的光影图案的耀眼光亮之间的极端对比，也有助于促进单独窥淫的幻觉。虽然影片确实是放映出来准备给人看的，但是放映的条件和叙事的成规给观众一种幻觉，仿佛是在看一个隐秘的世界。此外，观众在电影院中的地位公然地是裸露癖受抑制的地位，并且把这抑制的欲望投射给银幕上的表演者。

B 电影满足观看的快感的原始愿望，但它还进一步发展了观看癖的自恋的一面，主流电影的成规集中在人形上。景别、空间、故

事全都是神人同形同性论的。在这里，看的好奇心和愿望是与对类似和识别的入迷交织在一起的：人脸、人体以及人形及其周围环境之间的关系，人在世界中的可见的存在。雅克·拉康曾说明，一个孩子从镜子里认出自己的影像的那一时刻，对于形成自我是多么的关键。这一分析的若干方面在这里是有关联的。镜像阶段发生的时期正是孩子要超越他的原动力的有形的雄心，其结果是，他认出自己时所感到的愉快，是出于他想象他的镜像要比他所体验到的自己的身体更完全、更完善。于是，识别与错误的识别重叠了：被识别的影像被认为是自身身体的反映，但是错误的优越识别却把这个身体作为理想的自我而投射到自身之外，一个异化的主体，它又作为理想的自我而被重新摄取，于是引起下一步及与他人的认同。这一镜子的时刻出现在孩子的语言之前。

对于本文来说重要的是这样一个事实，亦即是一个影像构成了想象的母体，构成了识别错误的识别和认同，以及由此构成了第一次对“我”的形成，构成了主观性。在这一时刻较早的对看的着魔（明显的例子是看母亲的脸）和最初的自我意识的模糊感觉相撞了。从此就诞生了在形象与自我形象之间的那漫长的恋爱／失望，这在电影中强烈地表现了出来，并且在电影观众身上引起了愉快的识别。不同于银幕与镜子之间的外在的类同（例如，把人形框在它周围的环境中）。电影对魅力的构成强大到足以造成自我的暂时丧失，而同时又强化了自我。自我最终感知到那种忘记了世界的感觉（我忘记我是谁，我在哪里），是影像识别的前主观时刻的怀旧的回想。同时，电影在创造自我理想方面的特点特别表现在它的明星制度之中，当明星在施行相似与差异的复杂程序时（妖艳的人体现了普通人），他们既是银幕现场的中心，又是银幕故事的中心。

C 第二部分的 A 段和 B 段提出了在传统的电影情境中观看的快

感结构的两个相互矛盾的方面。第一个方面，观看癖，是来自通过视力使用另外一个人作为性刺激的对象所获得的快感。第二个方面，是通过自恋和自我的构成发展起来的，它来自对所看到的影像的认同。由此，用电影术语来说，一个是暗示主体的性欲认同和银幕上的对象是分离的（主动的观看癖），另一个则通过观众对于类似他的人的着魔与识别来要求自我和银幕上的对象认同。第一个是性本能的机能，第二个是性的里比多（libido）。这个二分法对弗洛伊德是关键性的。虽然他把两者看作是相互作用和相互交叠的，本能的内驱力和自卫之间的张力，从快感来说却继续是一个戏剧性的变化。两者都是造型结构、机制，而不是涵义。它们本身并无表意，它们必须附着于一个理想化。两者所追求的目的都是对感知现实的漠不关心，它们创造了一个写象的、性欲化的世界概念，这个概念形成了主体的感知，并嘲弄经验的客观性。

在电影的历史进程中，它似乎发展了一种特殊的现实幻觉，其中里比多和自我之间的这种矛盾找到了一个极其和谐的相辅相成的幻想世界。在现实里，银幕的幻想世界是屈从于创造这一世界的法则，在形成欲望的象征式秩序中，性的本能和认同过程具有一种涵义。欲望（随着语言而诞生）提供超越本能和想象的可能性，但是它的参照点仍然回到它的诞生的创伤时刻：阉割情结。因此，看，对形状的快感，在内容上可以是带威胁性的，正是作为表象／形象的女人把这一矛盾现象具体化了。

三　女人作为形象，男人作为看的承担者

A 在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的／男性和被动的／女性。起决定性作用的男人的眼光把他的幻想

投射到照此风格化的女人形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。作为性欲对象被展示出来的女人是色情奇观的主导动机：从封面女郎到脱衣舞女郎，从齐格非歌舞团女郎到勃斯贝·伯克莱歌舞剧的女郎，她承受视线，她迎合男性的欲望，指称他的欲望。主流电影干净利落地把奇观和叙事结合了起来。（但是请注意，在音乐歌舞节目中故事空间流程是怎样被打断了。）在常规的叙事影片中，女人的出现是奇观中不可缺少的因素，然而她的视觉出现往往妨碍故事线索的发展，在色情的注视时刻，动作的流程冻结了。于是这一格格不入的出场必须设法和叙事聚合起来。正如勃德·波埃蒂舍所说的：

> 算数的是女主人公所挑起的东西，或者不如说是她所代表的东西，她就是那个人，或者不如说她在男主人公中所启发的爱或怕，或者换句话说，是他对她的关心，正是她使他那样做的。而女人自身却丝毫不重要。

（叙事性影片中最近的趋向是完全取消了这一难题；此后，如莫利·哈斯克尔所说的“男伙伴电影”的发展使男性中心人物的积极的同性恋色情主义可以不受干扰地把故事发展下去。）按传统，被展示的女人在两个层次上起作用：作为银幕故事中的人物的色情对象，以及作为观众厅内的观众的色情对象，因此在银幕的两侧之间存在着不断变换的张力。例如，表演节目的女郎使两种视线在技术上统一起来，从而使叙事空间没有明显的中断。一个女人在叙事故事中登台表演，那么观众的视线和影片中男性人物的视线就完全结合起来而不会破坏叙事的逼真性。在那一时刻，登台表演的女人

的性感冲击把影片带到它的时空以外的无人地区。玛丽莲·梦露在《永不回头的河流》中的第一次出场，以及劳仑·贝考尔在《有或没有》中唱的歌就是这样。同样的，陈规旧套的大腿特写（例如，玛琳·黛德丽的）或脸部特写（嘉宝的）在叙事中结合了另一种色情主义的模式。分解的身体的局部破坏了文艺复兴的空间，破坏了叙事所要求的纵深的幻觉，它给予银幕以平面、剪纸或肖像画的性质，而不是逼真性。

B 一种主动／被动的异性分工也同样控制了叙事的结构。根据主导的意识形态原则以及支持它的精神结构，男性人物不能承担性的对象化的负荷。男人不容易注视他同类的裸露癖者。因此，奇观与叙事之间的分离，支持男人的角色作为主动推动故事向前发展，造成事件的人。男人控制电影的幻想，同时还进一步作为叙事的代表出现，作为观众的观看的承担者，把这观看转移到银幕上，从而把作为观赏的女人所代表的外叙事空间（extra-diegetic）的趋向加以中性化。这之所以可能，是由于通过围绕着一个观众可以认同的主控人物来构成影片，从而推动过程。当观众与男主人公认同时①，观众就把自己的视线投射到他的同类身上，他的银幕替代者，从而使男主人公控制事态的威力和色情的观看的主动性威力相结合，两者都提供了全能的满足感。因此，一个男性明星的威力特征显然是注视色情对象的特征，而且是更为完全、更为有力的理想的自我的特征，也就是最初在镜子面前识别的那一时刻所孕育出来的特征。故事中的这个人物可以比主体／观众更好地制造事件和控

---

①当然，也有女人作为主人公的影片。要认真地分析这一现象将使我离题太远。帕姆·冠克和克莱尔·约翰斯对《妈妈斯多佛的反叛》的研究（原载菲尔·哈代主编的《拉乌·华尔许》，爱丁堡，1974 年版），以突出的实例表明，这一女性主人公的力量怎样更多的是外观，而不是真实。

制事件，正如镜像更能控制原动力的协调（motor coordination）。和作为影像的女人相对，主动的男性人物（认同过程的自我理想）要求一个与镜子—识别相适应的三维空间，因为那异化的主体在镜子—识别中把他自己对这一想象的存在的表象内向化了。他是景色中的一个人。影片在这里的功能就是，尽可能准确地再创造出所谓的人类感知的自然条件。摄影机技巧（尤其是大景深的例子）和摄影机运动（取决于主人公的动作）和隐藏的剪辑（写实主义的要求）结合起来，全都有助于模糊银幕空间的界限。男性主人公有左右舞台的自由，这是一个空间幻觉的舞台，男性主人公在其中形成那个观看，并创造出动作。

C1 第三部分的 A 段和 B 段在影片表现女人的模式和围绕着叙事空间的成规之间造成了一种张力。每一方面都和看是联系着的：观众的看直接通过观看和供他享受而展示出来的女人形体的接触（暗含男性的幻想）以及观众迷恋于那个处于自然空间幻觉中像他一类的男人形象，并且通过那个男人对叙事空间内的女人加以控制和占有。（这一张力和两极之间的移动可以构成单一的文本。由此，在《只有天使有翅膀》和《有或没有》这两部影片的开端就是以一个女人作为观众和影片中所有男性主人公的结合起来的视线的对象。她被隔离开来，她是妖艳的，她在展示并性感化了。但是当叙事向前进展时，她爱上男主人公并成为他的财产，这时她就失去了她那外在的妖艳特征，她那一般化了的性感，她那歌舞女郎的内涵；她的色情仅屈从于那个男性明星。通过和男性明星的认同，通过参与他的威力，观众也能间接地占有她。）

但是从精神分析的角度来看，女性人物提出了更深一层的难题。她还暗示某些视线虽然继续在绕着转，但并不承认的东西：她缺乏阳物，这意味着阉割的威胁。因此也就是不愉快。最后，女人

的涵义就是性的差别，她没有阳物这在视觉上是可以确定的，这一物质的证明就是阉割情结的基础，它对于进入象征秩序和父权制的法律的企图是十分重要的。因此，女人作为影像，是为了男人——观看的主动控制者的视线和享受而展示的，它始终威胁着要引起它原来所指称的焦虑。男性无意识有两条逃避这一阉割焦虑的道路：专心重新搬演那原始的创伤（检查那个女人，把她的神秘非神秘化），通过对有罪的对象的贬值、惩罚或拯救来加以平衡（这一通道典型地表现在“黑色影片”所关心的事情中）；或者是另一种彻底否认阉割的通道就是用恋物对象来替代，或者把再现的人物本身转变为恋物，从而使它变为保险，而不是危险（因此出现过高的评价，对女性明显的崇拜）。这第二条通道，恋物的观看癖，创造了对象的有形的美，把它变成自身就能令人满意的某种东西。第一条通道，窥淫癖，正相反，它是和虐待狂联系着的！快感在于确定犯罪（立即与阉割联系起来），通过惩罚或宽恕来对有罪的人施加控制和使之屈从。这个虐待狂的一面可以很好地纳入叙事之中。虐待狂要求一个故事，它取决要使某种事情发生，从而迫使另一个人起变化，它要求一场意志和力量，胜利／失败的斗争，这一切都发生在有头有尾的线性时间之内。另一方面，恋物的观看癖可以作为情欲本能存在于线性时间之外，它仅仅把中心摆在看上。这里的矛盾可以通过希区柯克和斯登堡的作品更为简要地加以说明，他们两人在各自的许多影片中都把看几乎当成是内容或题材。希区柯克则更为复杂，因为两种机制他都使用。另一方面，斯登堡的作品却提供了许多有关纯恋物观看癖的实例。

C2 众所周知，斯登堡曾经说过，他欢迎把他的影片上下颠倒来放映，从而使故事和人物的纠葛不至于干扰观众对银幕形象的不掺水分的欣赏。这一陈述泄露了天机，但却是真诚的。真诚在于他

的影片的确要求女性人物（黛德丽，由她主演的那一系列影片就是极端的实例）必须是可以认同的。但是泄露天机在于，他强调这样一个事实，即对他来说，由画框所框住的画面空间要比叙事或认同过程更重要。希区柯克进入的是窥视的侦察的一面，而斯登堡却创造了最终恋物，一直发展到为了使形象与观众发生直接的色情联系，宁肯中断男主人公的富有威力的观看（也就是传统叙事影片中的那种特征）。作为被摄体的女人的美和银幕空间合并了：她不再是犯罪的承担者，而是一个完美无缺的产品，她那由特写所分解的和风格化的身体就是影片的内容，并且就是观众的看的直接接受者。斯登堡削弱银幕纵深的幻觉；他的银幕趋向于一维，如光影、花边、水蒸气、树叶、网、飘带等等，削弱了视野。影片里没有或者很少通过主要男主人公的眼睛的看的中介。相反的，像《摩洛哥》中拉·贝谢尔这样的人物的影子般的出现，是作为导演的替代，他们是脱离了观众的认同的。尽管斯登堡坚持认为他的故事是无关紧要的，但是具有重要意义的是，他的故事所关注的是情境而不是悬念，是循环的，而不是线性的时间，而情节的纠葛围绕着的是误解而不是冲突。它所缺乏的最重要的东西就是在银幕的场景中那男性的控制性的目光。在黛德丽最典型的影片中感情戏的高峰时刻，她那色情涵义的高峰时刻，是发生在她在虚构故事中所爱上的那个男人不在场的情况下的、在银幕上有其他目击者，其他观众在看她，他们的目光和观众的目光是一致的，但却没有替代观众的目光。在《摩洛哥》的结尾，汤姆·布朗已经消失在沙漠中之后，爱米·乔利才踢掉脚上的金拖鞋，尾随他走去。在《羞辱》的结尾，克拉瑙对玛格达的命运漠不关心。在这两个例子中，被死亡变为神圣的情欲的冲击是作为奇观展示给观众的，男主人公误解了，首要的是，他没有看见。

作为对比，在希区柯克的影片中，男主人公并没有完全看到观众所看到的。然而，在这里将进行讨论的那几部影片中，他通过观看癖的色情主义把一个形象的魅力当成影片的主题。此外，在这些例子中，男主人公描绘了观众所体验到的矛盾和紧张关系。尤其是在《晕眩》中，不过还有在《玛尔妮》和《后窗》中，看是情节的中心，它摇摆于窥淫癖和恋物迷之间。作为一种花招，他在进一步玩弄正常的观看过程时（从某种意义上这一过程揭示了这一花招），希区柯克运用了在正常情况下是与意识形态的正确性联系着的认识过程，以及对确立的伦理道德的识别来表现倒错的一面的。希区柯克从来不隐瞒他对窥淫癖的兴趣，不论是电影的还是非电影的，他的男主人公是象征秩序和法律的楷模——一名警察（《晕眩》）、一个有钱有势的占支配地位的男性（《玛尔妮》）——但是他们的色情内驱力却把他们导入一种折中的境地。驱使他人屈从于他的虐待狂式的意志，或者屈从于他的窥淫癖的目光的力量转移到那作为这两者对象的女人身上。力量得到肯定无疑的合法权利的支持，以及那既定的女人有罪（从精神分析来说，是激起阉割）的支持。真正的倒错（perversion）仅由意识形态的正确性这一层深深的面纱所遮掩——男人处于合法的一边，女人处于不合法的一边。希区柯克对于认同过程的技巧高超的运用，以及对于男性主人公的摄影机主观视角的自如运用，把观众深深地拖入他的视角，并且使他们分享他那不自在的目光。观众被吸引进银幕场景和故事空间（嘲讽式地摹仿观众在电影院中的处境）的窥淫癖的情境之中。道舍在对《后窗》的分析中把这部影片看作是对电影院的隐喻。杰弗里是观众，对面公寓楼中的事件相应于银幕。当他观望时，他的观看增添了一个色情的难度，戏剧的中心形象。他对女友丽莎极少性欲的兴趣，当她待在观众的一侧时，她多少是个累赘。当她越过他的房

间和对面公寓楼之间的障碍时，他们的关系从情欲上重生了。他不仅是通过照相机镜头来观望她，把她当作一个远处的有意义的形象，他还看见她作为一个犯罪的闯入者，被一个危险的男人发现，并威胁要惩罚她，因此，他终于去拯救她。丽莎的裸露癖已经通过她对服装与样式的着魔，以及作为视觉完美的被动的形象交代了出来；杰弗里的窥淫癖和活动也通过他作为一名摄影记者的工作、新闻故事的制造者和形象的捕捉者而交代出来了。然而，他被迫地像观众那样被围困在椅子里不能活动的状态，使他完全处在电影院观众的幻想位置上。

在《晕眩》中，主观摄影机占主导地位。除了从裘蒂的视角有一次闪回外，叙述是围绕着司各迪看见和没有看见编织起来的。观众完全是从他的视角来跟随他那色情着魔的增长和最终的失败。司各迪的窥淫癖是露骨的，他跟踪和监视一个女人，他没有和她说过话，就爱上了她。虐待狂的一面也是露骨的：他选择当一名警察（而且是自由的选择，因为他曾经是一名成功的律师），甘心参与一切可能的追逐和调查。结果，他跟踪、监视和爱上了一个完美无缺的女性美与神秘的形象。他曾一度实际和她面对面，他那色情的内驱力要把她整垮，并通过咄咄逼人的盘问来迫使她坦白。然后，在影片的后半部，他重新扮演了他那个他如此喜欢悄悄地监视的形象的着魔的纠葛。他把裘蒂重新构成为麦德琳，迫使她在细枝末节上都遵从他那恋物的实际外貌。她的裸露癖、她的被虐狂使她成为司各迪的主动的虐待狂窥淫癖的最理想的被动的对手。她知道她的角色就是表演，只有表演彻底，并且再重新表演，她才能维持住司各迪的色情的兴趣。但是在重复做的过程中，他确实把她整垮了，并且得以暴露她的犯罪。他的好奇心获得彻底胜利，而她则受到惩罚。在《晕眩》中，看的色情纠葛是方位混乱的：当叙事带着

观众发展下去，并且用观众自己正在做的那些过程来把他缠住的时候，观众的着魔又掉转来对付他。希区柯克的男主人公从叙事角度来说却是牢固地处于象征式秩序之中。他具备父权制的超自我的一切属性。因此，当观众被自己的替身的外观合法性哄骗入一种虚假的安全感时，他通过自己的观看看见并发现自己被暴露为共谋，于是观众就陷入了看的道德双重性。《晕眩》绝不仅限于是对警察的倒错的一个旁白，它集中表现了从性的差异来说的主动／看，被动／被看的分裂的暗示，以及装纳在男主人公身上的男性象征的威力。玛尔妮也是为马克·鲁特兰的注视而表演的，并化装成被人看的完善的形象。他本来也是站在法律的一边，直到他迷恋于她的犯罪、她的秘密而被拉了过来，他渴望看到她犯罪的行为，使她坦白，然后拯救她。所以，当他在实现他的威力的暗示时，他也成为共谋犯。他控制金钱和语言，他能两者兼得。

四　总结

本文所讨论的精神分析的背景对于传统叙事影片所提供的快感和不愉快是有关联的。观看癖的本能（把另一个人作为色情对象来观看的快感），以及与之对比，自我里比多（形成认同过程）起着这类电影所利用的造型、机制的作用。女人的形象，作为供男人看（主动的）的素材（被动的），把这一论证进一步带入表象的结构，增添了父权秩序的意识形态所要求的层次，这种意识形态正是在它所最喜爱的电影形式——幻觉的叙事影片中得到最佳的实现。这一论证又再一次转向精神分析的背景，这一次是作为指称阉割表现的女人诱发窥淫癖和恋物癖的机制来胜过她的威胁。这些相互作

用的层次都不是电影所固有的，但是它们唯有通过电影的形式才能达到完善而美丽的矛盾，这是由于电影能够转移看的重点。正是看的地点界定了电影，也就是变换看的地方和暴露这个看的可能性。正是这一点使电影从它的窥淫的潜能来说大大不同于脱衣舞、戏院、歌舞演出等等。远远超过突出女人的被看性，电影为女人的被看开阔了通往奇观本身的途径。电影的编码利用作为控制时间维度的电影（剪辑、叙事）和作为控制空间维度的电影（距离的变化、剪辑）之间的张力，创造了一种目光、一个世界和一个对象，因而制造了一个按欲望剪裁的幻觉。正是必须打破这些电影编码及其与造型外部结构的关系，才能对主流电影和它所提供的快感提出挑战。

（作为结束）的开始，窥淫——观看癖的目光是传统的电影快感的关键部位，它本身也可以打破。有三种不同的看的方式与电影有关：摄影机记录具有电影性的事件的看，观众观看完成作品时的看，以及人物在银幕幻觉内相互之间的看。叙事电影的成规否认前两种，使它们从属于第三种，其有意识的目的始终是消除那摄影机的闯入，并防止观众产生间离的意识。不去掉这两者（记录过程的物质存在，观众的评论性读解），虚构的戏剧就不能获得现实感、一目了然和真实感。然而，正如本文所论争的，在叙事性虚构影片中看的结构在它的前提中包含一种矛盾：作为阉割威胁的女性形象不断危及叙事空间的统一，并且作为干扰的、静态的、一维的恋物而闯入那幻觉的世界。因此从物质上出现在时间和空间中的两种看，是着魔地屈从于男性自我的神经病需要。摄影机成为制造文艺复兴的空间幻觉的机制，它那流畅的运动是和人眼相适应的，这是围绕着主体的感知作用的一种表象的观念：摄影机的看遭到否认，从而创造一个令人信服的世界，而观众的替身

可以在其中进行逼真的表演。同时，观众的看也不被承认是一种固有的势力：一旦对女性形象的恋物癖式的表现威胁着要破坏幻觉的魔力，以及银幕上的色情形象（没有通过中介）直接显现给观众时，那么恋物淫的事实，尽管它像阉割的恐惧一样隐秘，就会冻结观众的看，把观众定住了，并妨碍他和眼前的形象之间获得一些距离。

这一看的复杂的相互作用是电影所特有的。对传统电影成规的巨石般的积累的第一个打击（已经由激进的电影制作者在干起来了）就是让摄影机的看在时间和空间中获得物质性的自由，并且解放观众的看，使它成为辩证的、超离感情的。无疑这将破坏满足快感以及“隐身客人”的特权，以及电影依靠窥淫癖的主动／被动机制所造成的高举。而女人她们的形象继续被窃取并用于此目的，至多不过把这种传统电影形式的没落看成是感伤的憾事。

电影与装扮：一种关于女性观众的理论

[美] 玛丽·安·多恩　著

范　倍　译

本文原名 Film and the Masquerade：Theorizing the Female Spectator，译自《性别主体：〈银幕〉性别研究读本》（*The Sexual Subject：A screen Reader in Sexuality*，Routledge，London and New York，1992 年），原载 *Screen*，v. 23（3—4）Sept／Oct 1982，亦见于《电影理论文选》（*Film and Theory：An Anthology*，Robert Stam and Toby Miller，Blackwell Publishers Ltd，2000）。本文作者玛丽·

安·多恩（Mary Ann Doane），现任美国布朗大学现代文化与媒介教授，著有《欲望之欲望：20世纪40年代的女性电影》（*The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, 1987）、《致命尤物：女性主义，电影理论，精神分析》（*Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, 1991）、《电影时代的兴起：现代性，偶然性，档案》（*The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, 2002）。装扮（masquerade）一词作为目前在当代女性主义与酷儿理论里广泛使用的术语，源自于精神分析师、弗洛伊德的翻译者兼同事琼·里维耶（Joan Riviere, 1929）的一篇颇有影响的论文《作为一种装扮的女性气质》（*Womanliness as a Masquerade*）。里维耶论述了女人如何采取"女性特质"（femininity）或"女性气质"的公共面具，满足男人的欲望，进而减轻对男人的挑战以及与男人竞争的恐惧。因此，女人是根据男人认为女人应该有的样子来进行演出，并且因此而确认了父权体制的刻板印象。同时，这种操演方式（performativity）也缓解了女人对于双亲报复的焦虑和恐惧。朱蒂斯·巴特勒（Judith Butler, 1990）主张以比较正面的方式加以挪用，并主张依据摹仿和反讽的原则来进行装扮。那么，据此观点，装扮并非是确认女人刻板印象的社会角色或固定的精神角色，而是被理解为批判本质论的性别认同假设（里维耶曾经说面具背后并没有"真正的女人特质"）。事实上，作为操演方式的一个例子，装扮的功能在于强调一切认同皆属建构，而且兼容着戏耍和变换（参阅：Peter

Brooker（1999 年）*A Concise Glossary of Cultural Theory*, London：Arnold. p.131）。

一　象形文字女帽中的头

在有关“女性特质”的演讲中，弗洛伊德用一个著名的论断，着力刻画了女性观众理论的缺乏，“这个演讲不是提供给你们中这些女人的——你们自身就是问题……”①在对听众中的女性成员加以这种排斥的同时，作为一种相当奇怪的论据，他引用了海涅的一首诗。弗洛伊德宣称：“纵观整个历史，人们总是在女性特质之谜上碰得头破血流”，顾及到他所宣称的这一话题的重要性和含混性，他举出的是海涅诗中的如下四行：

象形文字女帽中的头，
头巾和黑色方巾中的头，
假发中的头，以及其他
成千上万悲惨的、汗淋淋的头……②

弗洛伊德诉诸这首诗的作用受制于他在释梦著作中所提出的多元决定论。头和帽子（通过一种转喻的滑移，指向心智）的全面增值，这个被假定为弗洛伊德之前的人们所遭遇的令人畏惧的谜，给他的话语增添了一种来自知识历史和来自质疑传统的分量。而且，

①西格蒙德·弗洛伊德：《女性特质》，詹姆斯·斯特拉奇（James Strachey）编：《弗洛伊德心理学术语全编标准版》，London，Horgarth Press and the Insitute of Psycholanalysis，1964 年，第 22 卷，第 113 页。

②此译文引自《标准版》的一个脚注，同上，p.113。

象形文字的意象也强化了设置在女性特质与谜一样的、不可捉摸的事物亦即“他者”之间的联想。但是，弗洛伊德在这里要了一点小花样，他只从它们的上下文中截取了几行，而隐去了其余部分，这正是对这一诗节的阉割。因为问题在于，海涅对头的思考与弗洛伊德并不一样——它不是“女人是什么”，而实际上，是“男人意味着什么”？这些诗句取自于《北海集》第二组诗的第七部分（标题为“问题”）。整个诗节，被呈现为“胸中满是悲伤，脑中满是怀疑”的“一个年轻的男人”①的倾诉，原文如下：

哦，请为我解开生活之谜，
对于那折磨人的千古之谜，
已经有许多的头在思索，
象形文字女帽中的头，
裹着头巾的头，黑色骷髅帽中的头，
假发中的头，和那成千上万的
可怜的、汗淋淋的人类之头——
告诉我，人意味着什么？
他从哪里来？要到哪里去？
谁在这金色的星球之上逍遥快活？②

因此，弗洛伊德文本中的问题就是对另一问题的掩盖和置换，而这个问题在原文中，既是人道主义的，也是宗教性的。这

①此处对所引诗句的顺序已作些微调整，原本如此：“一个年轻的男人，/他的胸中满是悲伤，他的脑中满是怀疑。”——译注

②海因利希·海涅（Heinrich Heine）：《北海集》（*The North Sea*），维农·瓦特金斯（Vernon Watkins）译，纽约：新方向书店（New York，New Direction Books），1951年，第77页。

种探究他者性（otherness）的宣称，其实是被某种镜像效果所困扰的一次假装。依赖那样的镜像效果，女人的问题仅仅反映出男人自身本体论的疑惑。然而，在这种互文性的曲解之中，最令我感兴趣的是，弗洛伊德的文本从一开始就是将女性特质之谜作为装扮问题（a question in masquerade）而提出的。但我将稍后再回到装扮的论题上。

就电影而言，更贴切地说，弗洛伊德对女性观众/听众的驱逐，与对象形文字的援引同时在场，并不偶然。女人，谜，象形文字，图片，图像——这条转喻链连接到另外一条：电影，图片的戏剧，一种利用女性形象却不是为了女性的写作。因为女人本身**就是**问题。归诸象形文字的这种语义化合价，却具有两面性。实际上，从某种意义讲，这个术语内含一个矛盾。一方面，象形文字被派用于暗示一种不可捉摸的语言，一种表意系统，这种表意系统因为不能向那些欠缺相关知识、没有掌握其要旨的人指示任何事物而与自己的功能相抵触，当它与有关女人的话语纠结在一起时尤为如此。在这种意义上，象形文字就像女人一样，蕴藏着一种神秘，一种欲求之而不得的他者性。另一方面，象形文字也是最易读懂的语言。作为一种图画语言，一种图像书写，它的直接性和易接近性，即是它的功能形态。因为图像被理论化的根据，就是某种亲近性，亦即符号与参照物之间距离或区隔的缺乏。由于它的肖似特性，与“真正的”语言相比，在图像化表征系统中，能指和所指的关系也就被认定为不是那么任意。在肖似性符号中，能指和所指的亲密性消除了那种界定表音文字的距离。同时，这种至关重要的距离或区隔的缺乏，既能用来描述象形文字，也能用来描述女性。这正是弗洛伊德在有关女性特质的演讲中驱逐女性的原因。由于与自身太过亲密，并纠缠于自身之谜中，她无法退行，因而无法获得一种再次观

看的必需距离。[1]

如此看来，象形文字既是一种不可捉摸的或至少是谜一样的语言，同时，它也潜在地是一种最普遍易懂的、易理解的、可供挪用的符号。[2]女性也处于同样的矛盾状况。然而，类推在此发生偏移。因为，象形文字并非完全是肖似性的。倘若那样，它们就不可能获得语言的形态——因为托多洛夫和杜克罗指出，肖似性符号具有一种显然的非普遍性：

> 现在，这种表达原则甚至把表音原则也纳入诸如汉语、埃及语、苏美尔语那样的基本以图形作为语素的写作系统，而要将这种表达原则普遍化，是不可能的。我们几乎可以得出这样的结论，每一种语素文字[3]［语言符号的书写系统］都产生于**一种普遍性图符表征的不可能**；专有名词和抽象概念（包括各种变化）就必然要用表音的方式记录下来。[4]

图符表征系统是先天不足的——它不能脱离于“真实物”和具

---

①换言之，就是女性不能提出自己的本体论问题。存在于传统话语惯例中的这样一种荒谬状况，也能通过海涅诗中“年轻女人”对“年轻男人”的替换而得到解释。

②正如奥斯瓦尔德·杜克罗（Oswald Ducrot）和茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）在《语言学百科辞典》（*Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Lauguage*，Catherine Porter 译，Baltimore and London，John Hopkins University Press，1979，p. 195）中指出，象形文字潜在的普遍易懂性是高度理论化的，只能被看作是一种图像系统不可能达到的理想状况：“当然，重要的是，不去要么夸大客体与图像的相似性——那种图案非常迅速地被风格化了——要么夸大这种符号的‘自然性’和‘普遍性’特征：苏美尔语，汉语，埃及语，西泰语，这些象形文字对同一客体的表达毫无共同之处。”

③logography，又译词符文字或表意文字，这种文字用单独的符号表示每一个语素或音节，譬如汉语。——译注

④同前，第 194 页；着重为本文作者所加。

体物；它缺乏那种适用于普遍性的必要区隔（于索绪尔而言，就是这样的意思："任意的符号比理想的符号学所制定的其他符号要来得好"）。女性也正是被这样一种不足所界定。我之所以坚决主张某些图像理论与某些女性特质理论的一致性，意在解剖一种知识型，这种知识型在拒绝女性进入那个系统的同时，又为她们在电影表征中安排了一个特殊的位置。

电影机器承接了一种图像理论，这种理论并非孕育于性别规范（sexual specification）之外。而且，历史地看，电影图像与女性表征总是有着某种重叠。女性与电影及视觉政体①的关系与男性跟它们的关系是相当不同的。诚如诺埃尔·伯奇所言，早期的无声电影，通过对窥淫情节的反复刻写，孕育出其观众的观看快感，这一过程也参照了窥视者的情形，在银幕之下，他们重复着把女性作为

①"视觉政体"（scopic regime）是当代文化史学家马丁·杰（Martin Jay）使用的术语。所谓"视觉政体"，简单地说，就是指在视觉中心主义的框架下，把对象的在场与清楚呈现或者说对象的可见性作为唯一可靠的参照，以类推的方式将视觉中心的等级二分延伸到认知活动之外的其他领域，从而在可见与不可见、看与被看的辩证法中确立起一个严密的有关主体与客体、自我与他者、主动与受动的二分体系，并以类推的方式将这一二分体系运用于社会和文化实践领域并使其建制化。比如在性别问题上，人们想当然地以一种视觉中心主义的思维认定男性要优越于女性，主要体现在：在认识方面，认为男性是能运用视觉的理性认知者，而女性更多地受到触觉所引发的感觉和情感的控制；在道德方面，男性被确立为是有责任心、冷静和正义的楷模，而女性的形象通常是温柔娴静或优柔寡断；在政治领域，男性的世界是公共的和抽象的，是与"心灵"联系在一起的，而女性的世界则主要在家庭内部，是与"肉体"联系在一起的。这一二元概念结构的问题不仅在于它想当然地使对立双方的一方优越于另一方，而且还体现为它对那些被归入低级一类的事物的贬抑。这种二元结构也不仅仅是一种分类学，而更是一种主体建构与主体生产的技术，是一种社会和文化的"全视机器"（all-seeing apparatus）。相关讨论可参考马丁·杰著：*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*，Berkeley：University of California，1993；亦可参考吴琼《视觉性与视觉文化》（《文艺研究》2006 年第 1 期），此注释得益于该文甚多。——译注

银幕形象的那种观看者的位置。①在当代电影理论中，观看者的欲望，通常被描述为要么是窥淫癖，要么是恋物癖，正如一种在观看被禁止观看的女性身体时所产生的快感。图像构织着一种凝视，一种限制，及其令人愉悦的越界。女性之美及其确实的可欲望性，就成为影像化实践的一种功能——取景，打光，摄影机运动，角度。因此，就像劳拉·穆尔维所指出的，女人更密切地被联系到图像的表层，而非其幻觉的纵深处，那个被建构出来的三维空间注定要由男人占据并控制。②例如，在《扬帆》③中，一个单一图像传达了贝蒂·戴维斯扮演的人物从丑陋的老处女到妖媚的单身女性的重大转变。查尔斯·阿弗农明确地把电影的这种运作面向称之为“天才之举”：

> 极端的阴影把面部分割成浅/深/浅的不同层次，所创造出的视觉现象完全不同于由唇膏和拔眉毛而形成的化妆变化……镜头并不向我们揭示通常被称之为表演的东西，尤其在最近的动作出现之后更是这样，但那种面部感觉却属于切合电影本身的造型。观看者被允许拥有一种不同的感知参照物，一个机会，能够脱离神经震颤的第一结果，去重新使用他的眼睛。④

①参看诺埃尔·伯奇（Noël Burch）的影片《修正快感，或者我们怎样进入电影》（*Correction Pleasure, or How We Got Into Pictures*，1979）。

②劳拉·穆尔维（Laura Mulvey），《视觉快感与叙事电影》，原载于《银幕》，1975 秋，第16卷，第3期，第6—18页。

③原名 *Now Voyager*，埃尔文·拉帕尔（Irving Rapper）导演，贝蒂·戴维斯、保尔·赫内德主演，摄于1942年。——译注

④查尔斯·阿弗农（Charles Affron），《明星表演：吉许，嘉宝，戴维斯》（*Star Acting: Gish, Garbo, Davis*），纽约：E. P. 杜顿（E. P. Dutton），1977，第281—282页。

一种“切合电影本身的造型”不仅把女性建构成为欲望本身的形象，也把女性建构成了可欲望的形象——一种虔诚的影迷能够珍惜并且占有的形象。“占有”电影，在某种意义上，就是“占有”女人。然而，用阿弗农的术语说，《扬帆》是一部“催泪电影”，换言之，即一部“女人的影片”，也即是一部据称是为女性观众而制作的电影。那么，什么是女性观众？对于关涉此类图像化过程的女性欲望，我们能够说些什么？似乎，电影机构与弗洛伊德的姿态一样，就是把女性观众从一种据称是关于她的话语（电影，精神分析）中放逐出去——事实上，这种话语一而再地将她们叙事化。

二　是一个女人，而不是一种缺乏

女性观众的理论因而是稀少的，当它们被提出，在进行概念化时，似乎不可避免地要遭遇某些障碍。必须关注思考女性观众时所面临的各种困难。毕竟，即便是女性在电影中常常作为窥淫或拜物凝视的客体已被认可，那么，是什么东西在阻止她们颠覆这种关系并把这样的凝视挪用于她们自己的快感？实际上，就是颠覆本身（reversal itself）也还被锁定在相同的逻辑中。舞男和男性脱衣舞——它们依然意味着颠覆本身的机制，把他们自己等同于偏离正轨，只不过是强化了使用主体／客体二分法来调整性别差异的主导系统。这种主导系统一个基本的属性，就是男性的主体性与观看的承担者相互匹配。

这种辅助性的、正在起作用的二元对立，不仅被劳拉·穆尔维利用——一种积极与消极之间的对立——而且，也许更重要的，是一种对于图像的接近与距离（proximity and distance）之间

的对立。[①]正是在这个意义上，凝视结构背后的那一逻辑要求着一种性别划分。当图像与所指（或者指示物）之间的距离被说成是最小时，如若不是不存在，那么，电影与观众之间的距离就必须被维持，甚至被安排。必须提及诺埃尔·伯奇所描绘的观看与银幕之间的一种理想距离（图像宽度的两倍）——从空间中的某一点，电影的话语最容易被接受。[②]

然而，关于接近与距离的这种对立，最为明晰的表述见之于克里斯丁·麦茨使用一种感觉的社会层级对窥淫癖欲望所作的分析："那些被社会接受的主要艺术基于一定的距离感，而那些依赖于接触感的，则通常被认为是'次要'艺术（烹调艺术，香水艺术，等等），这并非意外之事。"[③]按照麦茨的说法，窥淫癖者必须维持他与图像之间的距离——影迷需要那道区隔来为他再现欲望与其客体之间的合适距离。在这种意义上，窥淫癖就作为一种元欲望类型（meta-desire）而被理论化：

> 如果一切欲望都确实依赖于对缺席客体的无休止追求，那么，窥淫欲望以及某种形式的受虐，就是唯一的欲望，它的距

---

①此论证集中于影像而排除任何对声轨的考虑，主要是因为在对女性观众进行理论化时，似乎是影像化的过程形成了主要的困难。影像通常也被理解为电影作为一个整体（cinema as a whole）的转喻能指，而更好的理由是：历史地看，声音在主流经典体系之内是隶属于影像的。在涉及性别差异时，对于声音/影像区分的进一步讨论请参看我的论文《电影中的声音：身体的表达与空间》（*The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, Yale French Studies, 1980, no. 60, p.33—50）。

②诺埃尔·伯奇，《电影实践理论》（*Theory of Film Practice*），海伦·R·兰尼（Helen R. Lane）译，London and Washington, Praeger, 1973，第35页。[中译本（周传基译，中国电影出版社）见第32—33页。——译注]

③克里斯丁·麦茨：《想象的能指》，《银幕》，1975年夏，第16卷，第2期，第60页。

离原则既在象征上也在空间上召唤着这一基本的裂隙。①

然而，即使是这种元欲望的形态也不足以表明电影的性质，因为其他艺术同样具有这个特征（绘画，戏剧，歌剧，等等）。因此，麦茨增加了对这种必需距离的再刻画。而电影所特有的，就是对那一唤起欲望的匮乏进行更深层的复制。电影被描述为一种幻觉感的充足体（亦即“有如此多的东西可供观看”），而且，它也被那些所见之物实在客体的缺席而困扰。缺席是一种绝对的、不可填补的距离。换句话说，诺埃尔·伯奇用一种空间结构来修正观看欲望，非常地合适。观看者不能坐得要么离银幕太远，或者要么离银幕太近。这两种情况的结果都会一样——他将失去他所欲求的形象。

正是这种存在于接近和距离之间的对立，控制着图像及其丧失，把观看的可能性定位于性别差异的问题框架中。对女性观众而言，就是存在着图像的一种过度在场（over-presence）——她本人即是图像。由于这种关系的封闭性，女性观众的欲望才能被描述为一种自恋——女性的观看要求一种成为（a becoming）。因而，这看起来就像是在否认麦茨和伯奇当作窥淫癖的基本预设而指定的适当距离或区隔。从这种观点看，注意到女性主义理论（尤其是被贴上“法国新女性主义”标签的那一些）中接近母题（the motif of proximity）的不断重现，就很重要了。这种理论旨在刻画一种女性的特征。对于露西·伊利格瑞来说，女性生理结构作为一种自我与本体的持续关系，作为一种基于阴唇的闭合而允许女性无需其他媒介而是自己抚弄自己的一种自体性行为，是很容易理解的。进而言

①克里斯丁·麦茨：《想象的能指》，《银幕》，1975年夏，第16卷，第2期，第61页。

之，那种占有物的观念，以及对构成他者之物的拥有，就成为女性的对立面：

> 无论如何，接近性并不是外在于女性的。那种接近是如此之近，以至任何一种或此或彼的认同，和任何形式的占有某物，都是不可能的。女性享受着与他者的亲近性，他者离她如此之近，以至于她不可能再占有它，她只能占有她自己。①

或者，在女性疯狂或精神错乱的例子中，"女性并不设法说出她们的疯狂：她们在身体中直接经历它。"②那种把疯狂的能指从身体中分离出来的必需距离，在超出感官界限的话语结构中，就是匮乏。用海伦娜·西苏的话说，"与那些被诱惑着走向成功走向崇高的男性相比，女性就是身体。"③

萨拉·科夫曼和米歇尔·蒙特莱也曾详细讨论过女性身体不可阻挡地自在在场这个主题。科夫曼描述了弗洛伊德式的精神分析如何规划出一个方案，通过这个方案，主体由母亲走向父亲，与此同时，从感官走向理性，走向对母亲的怀念，因而意味着一种对不同于感官或肉体的位置的渴望，并且意味着通过与身体保持的恰当距

---

①露西·伊利格瑞（Luce Irigaray）：《性不是唯一》（*This Sex Which is Not One*），埃莱尼·马尔克斯（Elaine Marks）与伊莎贝尔·德·康迪维农（Isabelle de Courtivron）编《法国新女性主义》（*New French Feminisms*），Amherst，University of Massachusetts Press，1980，p. 104—105；Brighton，Harvester Press，1981。

②露西·伊利格瑞：《女性的流亡》，《意识形态与意识》，1997 年 5 月，第 1 期，第 74 页。

③海伦娜·西苏（Hélène Cixous）：《美杜萨的笑声》，见于《法国新女性主义》，同前，第 74 页。

离而标示出的文明程度。①同样地，蒙特莱也论证说，男性具有置换欲望的第一客体（母亲）的可能性，女性则必须成为欲望的那个客体：

> 把自己还原为母性的身体（也作为菲勒斯），女性才能不再压抑，亦即不再“丧失”表征的第一依靠物。……从此刻起，被维系于身体在场的焦虑，只能是持久的、连续的。这个与她如此之近、她不得不占据的身体，就是一种处于过渡状态的客体，这样的客体必须“丧失”，也就是说被压抑，从而得以被象征化。②

这个身体如此之近，如此过度，也阻碍了女性在表意系统里采纳与男性相同的位置。因为，她被一种丧失的丧失、缺乏的缺乏所困扰，而且那种缺乏对于理想符号系统的现实化非常必要。

所以，女性特征得以根据空间的接近性（spatial proximity）而被理论化。与身体的这种“亲近性”相反，男性与其身体的空间距离则迅速地转变成时间距离而服务于知识。这在弗洛伊德对于“被假定为知道些什么的主体”的结构所作的分析中相当明显。这里所涉及的知识乃是一种关于性别差异的知识，它同样也被组织在观看的结构中，并凸显出阳物的可见性。在弗洛伊德的描述中，对小女孩来说，看到和知道是同时发生的——这两者间没有时间上的间隔。在《性别的生理结构差异所导致的一些心理结果》一文中，弗

①萨拉·科夫曼（Sarah Kofman）：*Ex：The Woman's Enigma*，***Enclitic***，1980年秋，第4卷，第2期，第20页。

②米歇尔·蒙特莱（Michèle Montrelay）：《探究女性特质》，m / f，1978年，第1期，第91—92页。

洛伊德宣称，在女孩第一次看到阳物时，“她在闪念间就做出了判断和决定。她看到了它，知道自己没有它，而且想拥有它。”①在关于“女性特质”的演讲中，弗洛伊德重复了同样的姿态，把知觉和知识混为一谈：“她们（女孩）立即注意到这种差别，而且，它必须得到承认，它的重大意义也必须得到承认。”②

然而，小男孩并不具有这种理解的直接性。当他第一次看到女性生殖器的时候，他“开始显示出心不在焉，缺乏兴趣；他视而不见，或者否认他所看到的，他化解它，或是为了与他的期待保持一致而权且观看”。③一个随之而来的事件，阉割威胁，是非常必要的，它将促发对那一图像的再次阅读，并把一种涉及男孩自身主体性的意义赋予其上。男孩关于性别差异的知识是通过观看和威胁之间的距离而形成的。与弗洛伊德所描述的女孩不同，男孩有能力重新审视（re-vision）早先的那些事件，通过一种回溯性的理解，那些绝不再联系到直接观看的事件，被赋予了一种重要的意义。可见性与可知性的区隔，否认所见之物的可能性，为恋物癖奠定了基础。在某种意义上，男性观众注定是一个恋物癖者，从而保持知识和信仰的平衡。

另一方面，女性观众要采纳恋物癖者的位置，如果说不是不可能，也必定会感到极端的困难。那个非常亲密的身体不断地提醒她注意，阉割是不可能“被拜物化祛除”的。观看和理解之间距离的缺乏，“闪念间”的判断模式，导致了那种所谓的对于图像的“过度认同”（over-identification）。眼泪和“下午浪费的水”（莫莉·哈

①弗洛伊德：《性别的生理结构差异导致的一些心理结果》，菲利普·瑞夫（Philip Rieff）编《性欲与爱情心理学》，纽约，克里尔出版社（Collier Books），1963年，第187—188页。

②弗洛伊德：《女性特质》，同前，第12页。

③弗洛伊德：《一些心理结果》，同前，第187页。

斯克尔语）①，与被列为女人气的类型（肥皂剧，“女人的影片”）之间的联系，明确地指向了过度认同，那种对于距离的消除，简而言之，就是拜物的不可能性。女性被建构在各不相同的观看过程之中。对伊利格瑞而言，距离和接近之间的二元论可以作如下描述：

男性能够分别地看待自己，把自己视为奇观，再现自己，描述自己所是的样子，而女性只能试图通过一种新的语言来言说自己，但却不能从外部或者使用正规术语描述自己，除非她将自己认同于男性，然而却要因此失去自己。②

伊利格瑞进一步指出：女性与可见物，与观看结构和形式之间的关系，总是有问题的。女性更满足于和更亲近于触摸的感觉。

在那些有关女性气质的理论中，对于这种幽闭恐惧症似的亲近性——一种涉及观看结构和可见性的缺陷——的普遍描述，在试图对女性观看行为加以理论化的方面，具有显然的重大意义。实际上，其结果就是借助易装癖者的隐喻，倾向于把女性观众看作女性位置和男性位置之间的一种摆荡的场所。一旦电影叙事结构被设定，认同于女性角色的女性必然接受一种消极或者受虐的位置，而认同于积极的男主角，则必然采取劳拉·穆尔维所谓的一种“男性化”的观看状态：

如同一个文本中，欲望被赋予了文化的物质性，对女性而言（从孩提时候起），跨性别认同乃是一种很容易变成**第二性**

①莫莉·哈斯克尔（Molly Haskel）：《从尊敬到强奸》，Baltimore，Penguin Books，1974年，第154页。

②伊利格瑞：《女性的流亡》，同前，第187页。

(Second Nature)的**习性**。然而,这一本性却并不那么安分守己,它穿着借来的易装癖者的服装,不断地变换、游移。①

易装癖者穿着表示不同性别的衣服,对女性来说,那一性别允许她对图像加以操控,并且有可能把凝视与欲望加以接合。诚如他们所说,服装造就男人。也许,这也解释了女人穿上男性服装时所能得到的怡悦。弗洛伊德和西苏都曾指出,与男人相比,女人似乎更加双性化。库克的《亚当的肋骨》②生动地揭示了女性易装癖者所拥有的这种怡悦。当凯瑟琳·赫本请求陪审团去想象那个案子所牵连的三个主要人物的性别角色倒错之时,有三个用叠化方式展现三个人物的连续镜头,在这三个镜头中,他们都穿着相反性别的服装。这一段落所描述的是,两个女人转变成男人去驳斥案件牵涉的那位男人的抗拒,具有明显的便利性。女性倒错的可接受性完全不同于男性倒错,男性性别倒错似乎只是滑稽剧里的一种表现能力。男性易装癖是一种引发笑声的原因;女性易装癖则仅仅是引发欲望的另一原因罢了。

因此,当男性被锁定在性别身份中的时候,女性至少能够假装是一个他者——实际上,在其文化型构之中,性别变换似乎是女性特质的一个明显特征。因此,易装癖是完全可以还原的。这种想法似乎是这样的:女人想要成为男人是可以理解的,因为与女性位置相比,每一个人都想走向别处。然而,不太好理解的是,在特定的情形下,女性为什么总会炫耀她的女性特质,使自己展现为女性特

---

①劳拉·穆尔维:《再思考……〈太阳浴血记〉的启示》(Afterthoughts... Inspired by Duel in the Sun),《框架》,1981年夏,第15—17期,第13页。

②原名*Adam's Rib*,乔治·库克(George Cuker)导演,斯宾塞·特拉西、凯瑟琳·赫本主演,拍摄于1949年。——译注

质的过度，换言之，就是突出她的装扮。确切地说，装扮并不像易装癖一样可以还原，因为它造成了一种确认，即确认女性特质本身就是作为面具——作为一种装饰层，它掩盖着非认同性（non-identity）——被建构而成的。对于琼·里维耶，这位将此概念加以理论化的第一人来说，女性特质的装扮，是针对女性的跨性别认同，亦即她的易装癖的一种反抗形式。在采纳了话语的主体而不是客体的位置之后，里维尔分析了知识女性的情况，知识女性被迫以过度卖弄的女性风情（feminine flirtation），为这种对男性特质的盗用做出补偿。

> 因此，女性气质能够作为一个面具而被采用被穿戴，这既是为了掩盖所拥有的男性特质，也是为了转移如果被发现拥有男性特质时可能遭到的报复——这就像一个小偷掏空他的口袋请求搜查，以证明他并未偷窃。现在，读者也许会问，我怎样定义女性气质，或者真正的女性气质和装扮行为之间的界线在哪里。然而，我的回答是，不存在任何的区别；无论是极端的还是表面化的，它们都是同样的事物。①

在女性特质进行炫耀之际，其深远处正是装扮。女性气质是一

①琼·里维耶（Joan Riviere）:《女性气质作为一种装扮》，见亨德里克·M·瑞藤比克（Hendrik M. Ruitenbeek）编《精神分析与女性性欲》，New Haven，College and University Press，1966年，第213页。我对这个概念的分析明显不同于露西·伊利格瑞。参见*ce sexe qui n'en est pas un*，Paris，Editions de Minuit，1977年，第131—132页。在很大程度上，也有别于克莱尔·琼斯顿在《女性特质与装扮：印第安的安》（*Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies*，Claire Johnston 与 Paul Willeman 编 *Jacques Tourneur*，Edinburgh，Edinburgh Film Festival，1975年，第36—44页）。对于 Masquerade 所作的重要分析，因为她提及里维耶的这篇文章，我对她十分感激。

个可以戴上或摘下的面具。因此，装扮对于父权制安排的位置的反抗，就在于它对女性特质作为封闭性，作为自身在场性——更准确地说，作为意象性的——生产的否定。易装癖者采用他者的性别——女人变成男人，以便获得与图像必需的距离。另一方面，装扮也包含了对于女性特质的重组，包含了对失去的区隔或距离的恢复，或者更确切地说，摹仿。装扮就是根据自身与其图像的距离，制造一种缺乏。正如穆斯塔法·萨福安指出，如果“希望把自己作为一个客体放置入他者欲望的目标中，是一种结构歇斯底里的公式”，①那么，装扮就是反歇斯底里的，因为它有助于造成欲望目标与自身的分裂。用蒙特莱的话说，就是“女人用自己的身体作为一种伪装”。②

我们所谈到的一个女人为了某种特定目的而“使用”她的性或“使用”她身体的情况，具有非常重要的意义——这并不是说一个男人就不能以这种方式使用他的身体，而是他不必这样。装扮使得表征具有了双重性；它通过对于女性特质的装备进行极度夸张而造成。西尔维亚·波文森宣称，在玛莲·黛德丽最近的表演样态中，“我们正在观看的，是一个女人在阐释女人身体的再现。”③诚如蒙特莱所言，装扮的这种类型，一种过度的女性特质，与致命女郎相结合，必然被男人认为是邪恶的化身：“就是那种邪恶，在随时丑化女性用以规避法令的性别扮演。每一次，她都颠覆了依赖于

---

①穆斯塔法·萨福安（Moustafa Safouan）：《俄狄浦斯情结具有普遍性吗?》，m / f，1981 年，第 5—6 期，第 84—85 页。

②蒙特莱，同前，第 93 页。

③西尔维亚·波文森（Silvia Bovenschen）：《存在一种女性美学吗?》，新德国批评，1977 年冬，第 10 期，第 129 页。

占主导地位的男性观看结构而形成的法令。”①通过使图像失去稳定性，装扮导致了观看的男性结构发生混乱。它也导致了女性肖像学的陌生化。然而，前面的论述仅仅是阐明了装扮作为一种携带着威胁的表征类型，使得观看的男性化系统出现了断裂。然而，至于女性观众方面，却什么也未说出。作为观众，装扮可能意味着什么？接受这个面具就是为了以一种不同的方式观看吗？

三　“男人很少去勾引那些戴眼镜的女孩”

在《扬帆》的第一个场景中，贝蒂·戴维斯扮演的人物被描述为一个压抑的、缺乏吸引力的、令人厌恶的人，或者用她自己的话说，就是这个家庭的老处女。（“每个家庭都有这样一个人。”）她的眉毛浓黑，头发紧紧地盘成一个髻，戴着眼镜，穿着土褐色衣服和沉重的鞋。到了前面已讨论过的那个镜头给出她转变为美人的信号，她的眼镜，和其他那些缺乏魅力的指示物，就完全消失了。在这两个时刻之间，有这样一个场景，为她治疗的医生竟然没收了她的眼镜（作为治疗的一部分）。戴眼镜的女人构成了这部影片中最为强烈的视觉陈词滥调之一。这个形象显然是那些涉及被压抑的性、知识、可见性与视野，理智与欲望的母题的浓缩。戴眼镜的女人同时意味着理智性和不可欲求性；但是当她取下眼镜的那一刻（那一刻几乎总是要出现，并且总要联系到某种感官的性质），她就被转换成为奇观，一种欲望的合适图形。现在，一定被记住的是，这种陈词滥调是一个大量负载着涵义的时刻，是一种社会化的意义之结。它借助一种怡悦和自然化的效果被描述出来。然而，这

①蒙特莱，同前，第40页。

个陈词滥调与权力捆绑得如此牢固，以至于它指示着意识形态危机或威胁的精确时刻——在这个例子中，是女性对于观看的占有。在影片中，女性所戴的眼镜并不总是意味着观看的缺陷，而是一种积极的观看，甚或只是对抗被看的观看行为本身。知识女性观看和分析，以侵占凝视的方式，向一个完备的表征系统发出了一种威胁。这就好像是女性强行地走到了镜子的另一面。戴眼镜的女性的多元决定性，它的作为一种陈词滥调的情形，是利用性别差异对观看和被观看的结构进行电影化安排的关键层面。这种陈词滥调，在呈现了理解的直观性之际，也充当了性别差异自然化的一种机制。

但是，戴眼镜的女性人物只是更为普遍的逻辑中一个极端的时刻。总是存在某种例外，存在着一种女性挪用凝视、坚持观看的困难。琳达·威廉姆斯解释了在恐怖电影类型中，女性的积极观看最终如何受到惩罚。她所看到的东西，怪物，只是她自己的一种镜像——女性与怪物虽然不同，却都是畸形的——她们要么被定义得“太多”，要么“太少”。① 正如主流叙事电影一再重复展演的窥淫情节，把电影—观众的关系内在化或叙事化（如《精神病患者》、《后窗》、《偷窥者》②之类的电影），而且根据女性观众的情形，将观看的禁忌明显地公式化。举着望远镜的男人被戴眼镜的女人反击。凝视必须从控制中分离出来。在《离开她去天堂》③中，女主角（詹尼·泰尔尼扮演）过度的欲望和占有质性（possessive-

①琳达·威廉姆斯（Linda Williams）：《当女性观看的时候……》，见玛丽·安·多恩、帕特利亚·梅勒坎普、琳达·威廉姆斯（Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp 与 Linda Williams）编《再审视：女性主义电影批评文选》（*Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*），Los Angeles，American Film Institute，1984 年。

②《后窗》、《精神病患者》的导演皆为阿尔弗雷德·希区柯克，分别拍摄于 1954、1960 年，《偷窥者》的导演是米歇尔·鲍威尔（Michael Powell），拍摄于 1960 年。——译注

③原名 *Leave Her to Heaven*，约翰·斯塔尔（John M. Stahl）导演，拍摄于 1945 年。——译注

ness）是从电影一开始，通过她对那个男主角——她在火车上首次相遇的一个陌生人——的热情而持久的凝视而得到传达。她的观看导致的不适感非常清楚地被描述出来。詹尼·泰尔尼扮演的人物最终被揭示为邪恶的典型——她杀死了丈夫的跛腿弟弟、尚未出生的孩子，为确证丈夫未来的忠诚，在试图诬蔑她的表兄为杀人犯之时，最终杀死了自己。在《诙谐曲》①中，琼·克劳馥成问题的身份，也是她不断地占用观众位置的结果——她长久地凝视着约翰·贾菲。她从观众到奇观的转换，则通过她不停地摘下眼镜的姿态来加以表现。贝蒂·戴维斯在《越过森林》②中扮演的人物罗莎，每天走到车站，仅仅是为了**观看**火车驶向芝加哥。她对火车的着迷是一种对火车能够把她送往“别处”的菲勒斯力量的着迷。这个人物也被规定具有一双“好眼睛”——她能射击，又打台球，又玩枪。在所有这三部电影中，女人都被建构为一个过度和危险的欲望的场所。这种欲望动摇了遏制行为的极端努力，并揭示出叙述的施虐面。所有这三部电影中女人都死了。正如克莱尔·琼斯顿所指出的，死亡乃是“一切不可能的符号的归宿”，③这些电影展现出的作为凝视主体的女性，明显地正是一种不可能的符号。《黑暗的胜利》④中，则对凝视的这一逻辑进行了一种颠倒的书写，在那里，女人的故事所获得的英雄和悲剧的成分，不仅在于失明，而且在于失明对观看的摹仿——当那个女人假装能够观看之际。

---

①原名 *Humoresque*，又译“银海香魂”，尚·尼古拉斯哥（Jean Negulesco）导演，拍摄于 1946 年。——译注

②原名 *Beyond the Forest*，金·维多（King Vidor）导演，拍摄于 1949 年。——译注

③琼斯顿，同前注，第 40 页。

④原名 *Dark Victory*，爱德蒙·古尔丁（Edmund Goulding）导演，拍摄于 1939 年。——译注

四　电影外，街道内：女性凝视的审查机制

经典好莱坞电影中的这种对于女性凝视的否认进行叙述化处理的过程，在一张由罗伯特·杜瓦诺[①]于1948年拍摄的、名为《心不在焉》[②]的照片中，找到了它的完美概括。如同前面已讨论过的，好莱坞叙事电影声称以女主人公为中心一样，这张照片似乎也对女性的观看给予了一种特别的突出。然而，照片的标题及其空间组织方式，却暗示着窥阴癖力量的真正场所位于画面的边缘处。那个男人没有被放置在中心；实际上，他占据的是照片最右边一个很狭窄的空间。虽然如此，却是他的凝视确定了这张照片的问题所在；他的凝视有效地抹消了那个女人的凝视。的确，作为凝视的主体，这个女人在专注地看着。但是，不仅她凝视的客体从观看者那里隐去了，而且她的凝视也被用以确定视野的男性坐标轴的两极所包围。迷惑于无物可看——对观者而言，是一种空白或虚无——被一种“视阈”所干扰（这儿没有什么东西“适合”她的视线——也许，除了镜子之外），女性的凝视是不确定的，易于征服的。在商店橱窗玻璃上仅仅有她所观看的画框的模糊倒影，这完全是用 en abŷme（通过镜渊）再次表明她目光的虚空、她的欲望在表征中的缺席。

---

①罗伯特·杜瓦诺（Robert Doisneau，1912—1994年），法国著名摄影家，与亨利·卡蒂埃·布列松（Henry Cartier-Bresson，1908—2004年）堪称为一对并驾齐驱的大师。两人的摄影都以纪实为主，但风格却迥然不同。布列松经常云游四海，作品比较深沉严肃，关心各地的民族疾苦。杜瓦诺则一生只以他所居住的巴黎为创作基地，喜欢在平民百姓的日常生活中抓取幽默风趣的瞬间。——译注

②原名 *Un Regard Oblique*，拍摄于1949年。这是杜瓦诺在罗蜜画廊里“守株待兔”抓到的一个精彩镜头。那位中年绅士的目光妙不可言。杜瓦诺说：“日常生活里的奇妙情景是最动人的。你在街道上不期而遇的事情，哪一个电影导演也不可能给你安排出来。” ——译注



罗伯特·杜瓦诺,《心不在焉》

另一方面，男性凝视的客体则是完全在场的，就在那里供这个观看者观看。那个赤裸的女性身体的拜物化表现，完全位于视野中，保证了观看位置的男性化。那个女人的观看却完全处于那个反映男人、裸体和观看者共谋关系的三角形之外。尽管那个凝视的女性主体已经在构图空间中得到了一种中心化处理，照片上的那个女人却被呈现为一个客体。就像把她双重地“框”在观看的行动中，这张照片也将它的女性人物设置为一个观看者（虽然，不知道她是否是在一面镜子中观察自己，还是在通过门或窗进行偷窥）。当观看的戏剧在这张照片的表层上演的时候，它的深度空间也被几个位于焦点之外的、在商店前面的小男孩激活。焦点外/焦点内的对立，强化了表现那个女人“非观看”（non-vision）状态时预设的清晰度。此外，既然这个焦点之外的区域构成了这张照片真正的中心，它也就解释了照片怎样利用中心作用制作比喻——抽空实际中心点的涵义，以便把意义部署于边缘。

那个男人的凝视是中心化的，处于控制之中的——尽管它是在边缘发挥作用。

因此，观众的快感通过对女性凝视的陷害／否认制造出来。在这儿，那个女人只是作为一个笑话——一个“肮脏的笑话”——的笑柄，正如弗洛伊德所作的解释，这种笑话总是在损害女人的情况下被建构起来的。为了使肮脏的笑话浮现于弗洛伊德的描述中，欲望的客体——那个女人——必须是缺席的，必须以一个第三者的身份（另外一个男人）作为笑话的见证者而在场——“在那个女人的位置，观看者，也就是现在的倾听者，得以逐渐地变成春宫画与之交谈的人。”①这张照片的语词作为笑话的作料再一次确保了观看位置的男性化。肮脏笑话的这种作用也不可避免地被弗洛伊德联系到窥阴癖和女性身体的暴露上：

> 春宫图就像某个性别不同的人的直接暴露。通过说出淫秽言辞，它迫使那个受到攻击的人去想象身体的某一部分，或者正被讨论的过程，并向她显示攻击者自己也在想象它。无须怀疑的是，观看某些性暴露的东西，正是春宫图的原始动机。②

从这个观点看，这张照片通过描述性暴露和一种观看（和欲望）的隐秘形态，赤裸裸地呈现出那一笑话的机制。弗洛伊德对笑话的作用的描述，似乎构成了关于这张照片安排凝视的完美分析。

①西格蒙德·弗洛伊德：《玩笑及其与无意识的关系》（*Jokes and Their Relation to the Unconscious*），詹姆斯·斯特拉希（James Strachey）译，New York，W. W. Norton，1960年，第99页。

②西格蒙德·弗洛伊德：《玩笑及其与无意识的关系》，第98页。

然而，这张照片的话语还存在一种“画外音”（voice-off）①，即一个超出这个小小窥淫场景框架的图像成分。在这张照片的最左边，在悬挂裸体油画的墙后面，是一幅描绘另一种女人形象的画，这幅画几乎看不出来，它隐没在暗黑的地方——在那个男人的视野之外，被他的迷恋物所阻挡。然而，指出这种在成像过程中几乎不可见到的别样形象，只是再一次地表明分析者自身永远怀有一种欲望，即想要发现一种未被看到的东西，从而能够打破对表达的控制。或者说，是为了笑到最后。

从某种意义讲，这张照片所描述的观看的性政治②几近诡异。但是，为了反驳这种理解的可行性，艺术批评家的语言起到了将这种关于女人的笑话自然化的作用。艺术批评家对这张照片的理解，强调的是摄影与生活的那种自然的、与此同时又是“想象的”关系，它最终服膺于与一种参照面之间形成的任何形式关系：“杜瓦诺那条从右到左的移动线，是由那个男人的瞥视所导引的；那个女人的凝视则创造了一条就像空间中的黑洞一样的能量线……这些来

---

①在《电影中的声音：身体的表达与空间》（*The Voice in the Cinema*：*The Articulation of Body and Space*，Yale French Studies，1980，no. 60，p. 33—50）一文中，多恩对于空间、声音与认同的问题进行了非常精彩的讨论，她用 voice-off 来指称位于画框之外但属于叙境（diegesis）的声音，用 voice-over 指称解说词之类的非叙境声音。在此，我应该感谢周传基老师在他的网站上（http：//www. zhouchuanji. cn）对我所提出的有关电影声音的问题所做出的细致解释，我亦从他的著作《广播电影电视中的声音》（中国电影出版社，1991 年）中获益良多。——译注

②性政治（Sexual Politics）一词出自于凯特·米利特的《性政治》（中译本由宋文伟译，江苏人民出版社，2000 年），她用此概念来替女性运动结合一个较广泛的理论基础。米列对政治的概念进行了扩张，用以指涉一般性的结构化权力，并且说明这个概念定义了男性/女性状况的本质。她利用历史和文学的模型，阐释了性政治如何以厌恶女人为基础，导致了女性在制度与个人层面的被压迫境况。米利特列举了父权体制运作的几个领域，如生物学、心理学和教育学等，并且说明性政治的关键特色之一便是它的隐匿和不可见。简而言之，性政治就是指性欲特质的政治特性，它建基于性关系中权力的不均等。女性主义理论的主要前提，便是性政治支持了父权体制对于个人生活的政治化。——译注

自生活本身相互关联的创造物就是摄影中的想象。”①那么，“生活本身”，也是沿着性别差异的线路，把物质材料呈现为一种视觉的“艺术化”织体。此外，批评家会使我们相信，偶然事件和百叶窗任意的咔哒声不能作为一般化性别偏见的媒介，因为它们是特殊的，唯一的——“柯特兹②和杜瓦诺完全取决于我们对他们出现在事件交叉点的那一瞬间的认知。”③现实主义似乎总是存在于街道上，的确，在这张照片的中心，那个位于焦点之外的男孩正穿越街道，似乎在担当事件的“偶然性”本质，以及它的任意性，简言之，即它的现实主义的保证。因此，在艺术批评家的话语中，这张照片，捕获了某一时刻，而不是建构了它；是照相机发现了那一系列被自然设定的主体和客体的位置。然而，批评家不曾考虑的是，照片的接受条件也是一种艺术形式，是它在一个更为巨大的表征网络中的条件。什么东西使得这张照片不仅易懂而且令人愉悦——是有损于女性的东西吗？批评家没有追问，这张照片何以在意义市场上成为一种可以流通的元素。

---

①维斯顿·J·纳夫（Weston J. Naef）：《相似物：图片中的形式与情感》（*Counterparts: Form and Emotion in Photographs*），New York，E. P. Dutton and the Metropolitan Museum of Art，1982年，第48—49页。

②Keitesz，疑为kertesz之误，即安德烈·柯特兹（Andre kertesz，1894—1985年），匈牙利人，20世纪30年代来到法国巴黎，对卡蒂埃·布列松、罗伯特·卡帕（Robert capa）、曼·瑞（Man Ray）、比尔·布兰德（Bill Brandt）等摄影大师均产生过重要影响。关于柯特兹的风格，艺术评论家基斯马克总结说："柯特兹的照片简单得像是在骗人；它们缺乏奢侈性、过度性和经营性。而令人咋舌的是，他从一开始就是这个样子。历经六十年的工作，柯特兹以毫不修饰、自我观察的方式通过相机发问、记录，从而维持他和这个世界，和他的艺术的关系。他一直保持着自己看东西的真实性，其结果是他的艺术和生活不可避免地一同掉进摄影中。”罗兰·巴特在《明室》一书里提到过他在1921年拍摄的一张照片：一个小男童引领着一位失明的小提琴手横穿泥泞不堪的道路。——译注

③同前。

五 迷失的观看

微观地看，这张照片明白地显示出电影的记述结构中存在于观看模式中的性别分化。陷害（framing）女性凝视的过程重复了前面所讨论的、从《离开她去天堂》到《黑暗的胜利》这样一些电影叙事过程。电影展现这样一些观看的场景，以便规划它们自己获得理解的条件。如果那些男性和女性情节的分歧已然给定，那些条件就会明显地通过协商而作为性别差异的标记。图像理论和它的机器，即电影，都为女性观众营造了一个位置——一个最终无法占据的位置，因为它缺少距离的特性。对图像进行合适的读解，那种距离是必不可少的。对作为一种封闭性和一种亲近性以及作为本身在场的女性特质详加讨论，并不是想要确定一种本质，而只是对文化上安排给女性的一种处境加以描述。在电影的符码中，要超越对于男性位置的单纯接受，女性观众被给予了两种选择：过度认同的受虐，或者，接受成为自己欲望客体的自恋，并以最激进的方式占用那个图像。装扮的有效性确实地存在于它有潜力去制造与图像的距离，去产生一个问题，在那个问题之内，对于女性来说，图像是可控制的，可生产的，可读解的。杜瓦诺的这张照片，对女性观众而言，并不是易懂的——只有通过受虐，它才能给予她快感。为了“弄懂”这个玩笑，她必须再次采纳易装癖者的位置。

如果既定的电影历史如此地倚重于窥淫癖和恋物癖，以及对只有在男性方面才可设想的理想自我的认同，那么，完全排除女性观看的可能性，在理论层面上重复那张照片的姿态，是非常诱人的。事实上，那种把女性特质以及女性凝视理论化为受压抑的倾向，并且这种压抑不知何故无法还原，也正是弗洛伊德的提问所设置的一

个谜。然而，诚如米歇尔·福柯所作的解释，压抑假设本身就伴随着一个有限的、过度简单化的权利运作的观念。①父亲的“不”，禁令，是它唯一的技术手段。在压抑理论中，没有权力的生产性和积极性意义。女性特质被制造出来，恰好成为权力关系网络中的一个位置。而日渐增强的对女性观看在理论上详加探讨的坚决主张，也许正是理解这个位置从而扰乱它的关键需要。

①米歇尔·福柯：《性史》，罗伯特·胡莱（Robert Hurley）译，New York，Pantheon，1978年。

第十六章
意识形态批评与电影

如果说，电影中的意识形态观点的出现，主要是得益于60年代中后期阿尔都塞的《阅读〈资本论〉》和《国家机器与意识形态国家机器》的发表的话，那么，阿尔都塞的意识形态理论本身无疑亦得益于结构主义符号学及精神分析学在那个时期的长足发展。事实上，作为当代西方电影理论中重要流派的电影意识形态理论及批评，正是在电影符号学和精神分析学以及叙事学所共同奠定的理论基础上发展起来的。

1969年，阿尔都塞发表了《国家机器与意识形态国家机器》一文。在这篇经典性论著中，“新马克思主义者”阿尔都塞借用了拉康的“误识理论”及其对“想象界”和“象征界”的区分，详尽地阐述了他的意识形态理论，其中主要是关于“主体”的理论和“意识形态再生产”的理论。

拉康的语义精神分析学认为，在婴儿发育到6—8个月时，由于在镜中看到了他自己及母亲的完整形象，便误认为自己的身体是完满而协调的。其实，婴儿此时尚未发育成熟，因此他实际上并不

具有协调性，婴儿对自己身体各部分的完整映象只是一种错觉，他错认了自身的特性，是因为他尚不能把自己的表象与他母亲的表象区分开来。拉康把这种错觉以及其中包含的现实失真的图景称为“想象界”，把这种自我与自我表象的关系称为“镜像阶段的自恋”。当儿童开始学习语言并进入语言阶段时，便开始了由个体向主体的过渡并被固定在语言化的社会秩序中，拉康把这个阶段称为“象征界”。

阿尔都塞根据拉康的这个“误识模式”，把意识形态定义为“一种表象，在这个表象中，个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系”。这就揭示了意识形态的真正功能：它实际上是一整套的实践体系，总是存在于一整套的机器及其实践或常规中。在各种意识形态中，统治阶级的意识形态永远占据主导地位而成为主流意识形态，即阿尔都塞所谓的“意识形态国家机器”，阿尔都塞把它与暴力性和强制化的国家机器相区别，认为“意识形态国家机器”是以散漫的、各具特点的独立专门机构的形态运作的，如宗教、教育、家庭、法律、工会及文化、大众传播媒介等。它的功能在于把个体“询唤”为主体，使其臣服于主流意识形态。这个“询唤”过程即是一个“镜像”过程，是通过拉康意义上的“误识”来完成的，并保证“误识”不被识破。通过“询唤”，意识形态剔除了主体对于社会的不满因素，使其产生归属感、参与感、安全感和荣誉感，从而主体将不再对社会秩序构成威胁，绝对服从权威，“自由”地接受驱使，成为国家机器的自觉臣民。这就是阿尔都塞所说的个体与其实际生存状态之间的“想象关系”，相当于拉康所说的婴儿通过镜像对自我所产生的虚假的完满感。意识形态是永恒的，是不随着国家权力的变异而消失的。意识形态国家机器通过不断地“询唤”、复制主体而不断地进行自身的再生产，实际上也

就是既定社会关系的再生产。

阿尔都塞的意识形态理论为电影的意识形态批评提供了坚实的理论基础。1970年，博德里发表了《基本电影机器的意识形态效果》，从而对电影作为纯艺术的观点提出了强烈挑战。电影本身就是意识形态国家机器之一种。

博德里从分析欧洲文艺复兴时期古典主义绘画的中心透视法开始，认为透视学完全是一种人工的再现模式，其意义恰与哥白尼革命使主体中心位置的丧失相反，是主体位置的重建，它假定了一个位于中心点的透视主体的存在，并在一个二维的平面上造成了三维空间的幻觉，即所谓“深度的幻觉”。而依据透视原理发明的光学仪器也正是以科学产物的面目，成功地掩盖了它的意识形态性。电影的摄影机和放映机的技术运作过程，恰恰为意识形态的运作提供了铭文的场地。电影的意识形态效果是附着在中心透视法之上的。为了在电影与观众之间建立起虚假的想象关系，即使银幕成为镜子，使观众（主体）还原为婴儿，必须把电影的摄放机器成功地掩盖起来，电影通过给观众提供一个连续运动的、中心透视的空间影像来实现这一点，在这个空间影像中，客体是被组织起来的客体，是相对于主体——眼睛的客体，观众在观影过程中，通过认同摄影机而进入主体的位置，获得想象性的满足。如果由于摄放机器的暴露而中断观众的观影过程，银幕上三维空间的深度幻觉消失，那么主体占有影像的喜悦也将消失，电影的意识形态效果就无从实现。由于电影的拍摄和放映都是在一个锁闭的空间中完成的，因而博德里把它与柏拉图的“洞穴神话”和弗洛伊德的“母腹理论”作了类比，即洞穴→母腹→摄影机暗箱→影院。这样，博德里的理论核心就是，电影确立了主体（观众）的中心位置，主体在一个镜式文本中建立起自己与世界的想象性关系。而这种想象性的结构是用

科学的表象掩盖着的——摄放机器是被隐蔽着的，这时电影的意识形态就被掩盖起来了。电影的拍摄和放映过程都是一个单向的表述过程，而主体的观影即占有影像的过程则是一个双重的认同过程。博德里的最后结论是，电影不是对现实的摹仿，而是对主体位置的摹仿，是对主体的构成过程的摹仿。观影只是一种意识形态的日常仪式。

1970年，法国《电影手册》编辑部发表了《约翰·福特的〈青年林肯〉》一文，成为用意识形态批评方法分析电影的经典性文献。

在博德里分析了电影机器的意识形态效果的基础上，法国理论家欧达尔、美国学者丹尼尔·达扬等则分别在《论缝合系统》和《经典电影的指导性符码》等文章中，揭示了电影在叙事中如何实现意识形态效果的策略。他们认为，电影通过作为其叙事的基本话语的正／反打镜头，看似自然、实则强制性地把观众的目光从一处引向另一处，即叙事者用镜头2（反打镜头）“压制”了镜头1（正镜头），在这个过程中，观众接受了意识形态效果却感觉不到这个符码的作用，从而缝合了观众与影像世界的想象关系中的裂隙。同时，缝合系统也支配着意义的生产，观众也正是在这种正／反打中被“询唤”了。

70年代以后，美国著名学者弗雷德里克·杰姆逊对文本与社会语境、叙事学与意识形态关系的深入探讨，影响了电影中的意识形态理论和批评。此外，工业分析理论通过对电影的工厂制度、制片制度、发行制度、放映体制等对电影叙事及意识形态效果的影响分析，成为电影中意识形态理论及批评的一个重要分支。

（李奕明）

意识形态和意识形态国家机器①

（研究笔记）

［法］路易·阿尔都塞　著

李　迅　译

论生产条件的再生产②

过去我在论及生产活动以生产资料的更新为必要条件时，有某种东西在我的分析中只是简略地一带而过，或只是一条附带的隐线。现在我要更充分地把它揭示出来，并还归它本身进行研究。

正如马克思所说，一种社会形态在进行生产活动的同时如不进行生产条件再生产的话，就一年也维持不下去。连小孩都知道这一点③。因此，生产的终极条件是各种生产条件的再生产。它可以是“简单的”（准确说，是生产的先决条件的）再生产，也可以是一种“扩大规模”的（在简单再生产上的扩大）再生产。让我们暂时将这一差别忽略不计。

那么，什么是生产条件再生产呢？

在这里我们将进入一个自从《资本论》第二卷发表起人们就非常熟悉但恰恰又将其忽略的领域。孤立地采取生产的观点甚至单纯

---

①本文译自《列宁与哲学》（纽约：每月评论出版社，1971 年），英译者是本·布鲁斯特。这篇文章 1970 年首次发表于法国《思想》杂志。——编者

②本文由最近研究中抽出的两篇摘要补缀而成。副标题“研究笔记”系作者自己所加。文中阐述的观点亦应看作是讨论的导引。

③《马克思致库格曼》（1868 年 7 月 11 日），见《书信选集》（莫斯科：1955 年版，第 209 页）。

的生产实践（本身抽象地相关于生产过程）的观点看问题，观点本身就有着一成不变的显明性（一种经验论类型的意识形态显明性）。这两种观点如此结合无间地进入我们的日常“常识”，以至于要提请大家接受再生产的观点，虽不是完全不可能，却也是极其困难的。然而，离开这个观点，所有一切就不过是空想（曲解比片面更糟），甚至在生产的层面也是这样，更不用说在纯粹的实践层面了。

让我们试着循序渐进地研究这个问题。

简言之，一旦承认每一种社会形态都源于一种占主导地位的生产方式，我们就可以断言，生产过程使现有的生产力发挥作用，须在一定的生产关系之内，并受其制约。

随之而来的结论是：为了生存，也为了能够进行生产，每种社会形态都一定会在生产的同时进行生产条件的再生产。因此，就一定得进行：

1. 生产力的再生产，

2. 现存生产关系的再生产。

生产资料的再生产

早在《资本论》第二卷中，马克思就令人信服地证明，如果没有生产的物质资料再生产即生产资料再生产的话，就不可能有生产活动。现在，每个人（包括国家资助其工作的资产阶级经济学家或那些现代“宏观经济学”理论家们）都认识到了这一点。

一般的经济学家都知道，每年应预先明确需要哪些东西来替补生产中的损耗，比如原材料、固定设施（厂房）、生产工具（机器）等等。这是最起码的常识。一般的资本家也同样懂得这一点。我说一般的经济学家等于一般的资本家，是因为他们都采取企业经

营的观点，仅仅满足于对企业经营的实际财务核算作一评注。

幸有魁奈①首先提出了这个“显而易见”的问题，也幸有马克思解答了这个问题。这两位天才使我们懂得，不能在企业经营的层面来思考生产的物质资料再生产，因为在那个层面上，这种再生产并不存在于它的实际条件之中。在企业经营的层面所发生的只是一种物效②，它仅仅给予了一个再生产之必要性的观念，而绝对没有提供能加以推敲的再生产的条件和机制。

反思一下就足能证明这一点。一个资本家X先生，他的纱厂生产羊毛线，他必须进行原材料、机器设备的“再生产”。但他自己的工厂并不生产这些东西。它们由澳大利亚牧场主Y先生和从事机械制造的工程师Z先生来生产。有了他们的产品，X先生才能进行生产条件的再生产。而Y先生和Z先生为了生产出这些产品，也必须进行自己的生产条件的再生产。同样，他们的再生产条件也取决于别的资本家的产品。依此类推，没完没了。无论国内市场，还是国际市场，都是照此进行，（为再生产服务的）生产资料需求之满足，取决于市场供应。

这一机制导向一条“无尽的链条”。要推敲它，就必须循着马克思所阐明的“全球性”过程，特别是要对《资本论》第二、第三卷中关于第一部类（生产资料的生产）和第二部类（消费资料的生产）之间资本循环的关系，以及对剩余价值的实现问题加以研究。

我们对此不再作深入的分析。进行生产，就必须进行物质条件的再生产这一客观存在的问题一点即明，无须冗述。

---

①魁奈（Francois Quesnay，1694—1744年）：法国资产阶级古典经济学家，重农学派的创始人。他把剩余价值研究从流通领域转到生产领域，“第一个把政治经济学建立在它的真正的即资本主义的基础上”（马克思语）。——译注

②或者说是表面效果。——译注

劳动力的再生产

然而，有一个问题读者是不会疏漏过去的。我们已经探讨过生产资料的再生产，但还没有探讨过生产力的再生产。劳动力这个概念把生产力和生产资料区别开来，而劳动力的再生产正是刚才我们所忽略了的问题。

我们从对企业经营的观察中，特别是从对预计分期偿付和投资的实际金融核算的检验中，就已能获得客观存在的再生产的物质过程的大致概念。但我们现在所进入的领域，恰恰是观察企业经营所不能及至、或不能完全及至的，因为劳动力的再生产基本上发生于企业经营之外。

劳动力再生产是如何得到保证的呢?

劳动力再生产是靠给予劳动力物质资料（这些物质资料也需进行自身的再生产），即靠工资来保证的。工资在每个企业的核算中都占有重要地位，但仅仅是作为“工资资本”①，而根本不是作为劳动力物质再生产的条件。

无论如何，事实上工资也还是有其“功用”的。工资虽仅代表出卖劳动力所产生价值的一部分，但它对于劳动力再生产是不可或缺的，换言之，它对于恢复雇佣劳动者的劳动力是不可或缺的（总之，雇佣劳动者须有钱支付房租和衣食用费，他才可能在下一天去上班，上帝才能再让他活一天）。另外，我们还应补充一点：工资对于抚养和教育孩子也是不可或缺的，无产者正是在子女的繁衍中进行着自身劳动力的再生产。

应记住：劳动力再生产所需的价值量（工资），不仅仅取决于一种“生物学的”最低保证工资（各行业最低保证工资）的需要，

---

①马克思给了它一个科学概念：可变资本。

而且还取决于一种有史可循的最低限需要（马克思注：英国工人需要啤酒，而法国无产者需要葡萄酒），即一种历史上经常变动的最低限需要。

我还要指出，这个最低限在历史上具有两重形成的特点。因为资本家阶级所“认识到”的工人阶级的历史需要并不能规定这个最低限，这些需要须经无产阶级的斗争（两方面的斗争：反对延长劳动时间和反对降低工资）加以强化，才能规定这个最低限。

然而，仅有物质条件的保证还不足以进行劳动力的再生产。我说过，有效的劳动力必须是“有技能”的，即适于在生产过程的复杂系统内工作。生产力的发展和一定时期的生产力所构成的符合历史发展的整体生产类型都得出一个结论：必先使劳动力（各自）具有专门的技术，然后才是进行劳动力的再生产。而各种专门的技术是按照劳动的社会化技术分工的各种规格及其不同的“职业”和“职位”来划分的。

在资本主义制度中，劳动力的多样化技术的再生产是怎样提供的呢？不同于带有奴隶制或农奴制特征的社会形态，在资本主义社会里，劳动力技能的再生产靠生产内部的学徒方式“现场”提供的情况渐渐减少（这是一条趋向律），现在它越来越多地靠资本主义教育制度以及其他组织和机构在生产外部来完成。

儿童们在学校学到了什么呢？他们在学业上虽然会相差悬殊，但毕竟还是学会了读、写以及加减乘除之类的许多技法，他们也学到了另一些东西，包括“科学文化”或“文学文化”的基本知识（这种学习也许是初级的，也许正好相反）。这些学习在生产的不同工作中都有着直接的功用（教育被划分为培养体力劳动者的，培养技术人员的，培养工程师的，最后是培养高级管理人员的，等等）。就这样，他们学到了“专门知识”。

在学校，儿童们除学习这些技法和知识外，还要学习良好举止的“规矩”，即要学会在劳动分工中每个工作者应该保持的仪态。根据“先定的”①工作职责，他们须学会遵守品行规则，保持公民良知和职业道德。所有这些规则实际意味着对劳动的社会化技术分工的维护，就其终极意义上讲，它们是阶级统治所建立的秩序的规则。此外，儿童们还要学会“讲标准的法语”，学习正确地“管理”工人，即（作为未来的资本家及其仆从）学会恰当地“吩咐”工人，也就是说，用一种合乎理想的正确方式“对工人讲话”，等等。

对此我将作一个更为科学的阐述：劳动力再生产在要求一种劳动力技能的再生产的同时，也要求一种对现存秩序的规则附以人身屈从的再生产，即工人们对统治意识形态的归顺心理的再生产，以及一种剥削和压迫的代理人们恰如其分地操纵统治意识形态的能力的再生产，这一切甚至在“话语”上都为统治阶级提供了优势。

换言之，学校（还有教会等另一些国家机构，或军队等另一些国家机器）教授“专门知识”，就在形式上保证了对统治意识形态的臣服，或者说是保证了统治意识形态在实践中的控制权。所有那些生产的实施者、剥削和压迫的代理人，更不用说那些“意识形态的专业人员”（马克思语），为了“恪尽职守地”完成他们的任务，就一定会在某个方面被统治意识形态所“浸染”，被剥削者（无产者）与剥削者（资产者），剥削者的附庸（经理人员）与统治意识形态的祭司长（职员）等等，无不如此。

这表明，劳动力再生产的必要条件不仅是劳动力技能的再生产，而且是对统治意识形态臣服的再生产。即使有此“不仅……而

①指社会分工的结构 / 职能所决定的。——译注

且……”，也还不够充分，因为很明显：为劳动力技能的再生产所提供的准备是以意识形态的臣服为形式，并受其制约的。

这就要承认一种新的实体的有效存在：意识形态。

在这里我想作两点说明。

首先，我须完成对再生产的分析。

我刚才对生产力再生产（即生产资料再生产）的形式，以及劳动力再生产的形式都作了简明的概述。

但是我还没有接触到生产关系再生产的问题。对于马克思主义关于生产方式的理论来说，这是个至关重要的问题。放过这个问题就将是一个理论失误——说得坏点，就是一个严重的政治错误。

所以，我将在此讨论这个问题。但为了适从讨论方法的逻辑，我还要绕个大弯子来谈。

其次，为了绕这个弯子，我就要重新提出我以前提过的问题：社会是什么?

下层结构和上层结构

我曾好几次[①]强调“社会整体”这一马克思主义概念的革命特性，以使其与黑格尔的“总体性”概念区别开来。我说过（而且以下论点也只是对历史唯物主义著名命题的重复），马克思把每个社会都设想为由“层面”或“级域”（instances）构成的结构。它有一种特定的分节，即分为下层建筑或称经济基础（生产力和生产关系的“统一体”）和上层建筑。上层建筑包括两个“层面”或“级域”：

---

①见《保卫马克思》和《阅读〈资本论〉》（两本书的英文版分别于1969和1970年出版）。

一个是政治—法律（法律和国家）的，另一个是意识形态（不同的意识形态，宗教的、伦理的、法律的、政治的，等等）的。

这个图像除在理论上有给人启迪的教益外（它揭示了马克思和黑格尔的区别所在），还有其重要的理论长处：它使得有可能在它的基本概念的理论机制之内来铭记我称之为各自的作用力标志的那种东西。这意味着什么呢？

把每个社会结构的图像看作是在一个基础（下层结构）上有两个“楼层”的大厦，很明显是一个隐喻：更准确地讲，是一个空间的隐喻：一个地形图①的隐喻。同每一种隐喻一样，它暗示着某种东西，使某种东西显现出来。它暗示并显现什么呢？准确地讲，就是上面的楼层如果不刚好坐落在基础之上的话，是不会单独“矗立”（在空中）的。

大厦隐喻的目的是要着重表现经济基础的“最终决定作用”，而它所产生的效果就赋予了经济基础一个作用力的标志。这个标志由于一个著名的提法已变得尽人皆知了：上部“楼层”（即上层建筑）发生的事最终是被经济基础所发生的事决定的。

由这个“最终的”作用力标志所决定，上层建筑的各个“层面”都被明确赋予了不同的作用力标志。这些标志分为哪几种呢？

由于上层建筑的各层面都取决于经济基础的作用力，因此可以说，上层建筑各层面没有最终的决定作用。如果说它们的决定作用有其特定方式的话，也只是在经济基础决定作用的范畴之内，才是符合真实情况的。

对于经济基础的最终决定作用所确定的上层建筑各层面的作用

①地形图（topography）源于希腊字 topos，意即“地点”。地形图表示在一个特定空间里几种实体各据的位置：经济（基础）在底下，之上是上层建筑。

力（或决定作用）标志，马克思主义传统认为有两个方面：（1）上层建筑对于经济基础而言有其“相对独立性”；（2）上层建筑对经济基础有一种反作用。

因此我们可以说，马克思主义的地形图即大厦（基础和上层建筑）的空间隐喻的理论上的长处在于它所揭示的决定作用（或作用力标志）的问题至关重要，它表明正是基础最终决定了整座大厦。作为结论，它迫使我们提出“派生性”的作用力类型为上层建筑所特有这一理论问题，也就是说，它迫使我们对马克思主义传统所相提并论的上层建筑的反作用和经济基础之上的上层建筑的相对独立性进行思考。

就大厦的空间隐喻来讲，各个社会结构的图像的缺陷在于它实际上显然只是隐喻式的，就是说它止于一种描述的形式。

现在我以为把各要点分别加以说明是可能并且是可以企及的。注意：我并不是以此来暗指由于这个级层隐喻本身就要求我们去超越它，所以我想要放弃这个隐喻。我是要超越它，但不是把它当作陈腐的东西扔掉。我只想探寻这个隐喻在一种描述的形式中所给予我们的东西。

我相信，有某种东西使事物存在的要素和再生产基础上的上层建筑的性质特征化了，而对此进行一番思索是有可能和有必要的，虽然大厦的空间隐喻表明了许多问题的存在，但却不能对这些问题作出概念性的答案。一旦人们采取再生产的观点，那么这些问题就会立刻冰释了。

我的基本命题是：如不采取再生产的观点，提出（并解答）这些问题就是不可能的。

我将以这一观点对法律、国家和意识形态作一简短的分析。采取再生产观点的同时，我也将以实践和生产的观点来揭露真相。

国　家

在《共产党宣言》和《路易·波拿巴的雾月十八日》以及所有马克思、列宁后期的经典文章中，特别是在马克思有关巴黎公社的著作和列宁的《国家与革命》中，都明确认为国家是一种强制性的①机器（repressive apparatus）。马克思主义传统在这一点上是很严格的。国家是一种使统治阶级（在19世纪是资产阶级和大地主）确保它们对工人阶级的统治地位的"强制工具"（machine）②，而前者能够利用这个工具迫使后者依附于剩余价值的掠夺过程（即依附于资本主义剥削）。

因此，国家首先是马克思主义经典作家所称的国家机器。这个术语的涵义不仅指（狭义上的）专门化的机器（联系到法律实践的要求，即警察、法庭、监狱，我已认识到专门化机器的实际存在及其必要性），而且指作为最后的强制力量直接干预局面的军队（无产阶级为此经验付出过血的代价）、采取"应变行动"时的警察及其特属部队，还有在这一切之上的国家首脑、政府和行政机构。

正如这种形式所呈现的那样，马克思列宁主义的国家"理论"接触到了实质性要点。而真正的实质性要点在于没有任何疑问能够须臾否认所呈现的事实。国家机器把国家界定为一种实行强制的力量和在阶级斗争中由资产阶级及其反对无产阶级的盟友操纵的"为统治阶级利益服务"的调解工具。国家机器的确就是国家，并且对它的基本"功能"有着明确的规定。

---

①一译"镇压性的"。——译注

②machine 强调工具性质和结构状态，而 apparatus 则还有"机构""器官"之意。强调结构中的功能作用和效应过程。下文中的 apparatus 均译为机器。——译注

从描述的理论到理论本身

正像我指出过的那样，相对于大厦隐喻（下层结构和上层建筑）而言，以上关于国家本质的说明也还只是局部描述的。

我以后要经常使用“描述的”这个形容词。为了避免涵义模糊，解释词语就成为必需的了。

述及大厦隐喻或马克思主义的国家“理论”，每当我说这些是描述性概念或对象的图解时，我本意上一点没有批评的动机。相反，我有根据认为伟大的科学发现都必定要经过我所称作“描述的理论”这一阶段。它是所有理论的第一阶段，至少在与我们相关的范畴（社会形态科学的范畴）是这样。就此而论，人们会——按我的看法，人们一定要——正视这个过渡阶段，因为它对于理论的发展是必需的。过渡阶段在我的表达法中就记作“描述的理论”，它在自身的术语结合中揭示出一种“矛盾”的对应现象。由于“描述”（形容词），术语理论事实上“冲撞”了某些词语的界限。对此，我曾作过提示。以上解释的确切涵义是：（1）“描述的理论”毫无疑问是理论的不可逆转的开始阶段，但是，（2）用描述形式所呈现的理论恰恰以一种“矛盾”的效果来要求理论自身的发展，这样理论就在发展中超越了“描述”的形式。

让我们转到眼下的话题——国家——上来，从而进一步澄清上述观念。

在我谈到我们所引证的马克思主义的国家“理论”只是局部描述的理论时，首先是指这个描述的“理论”毫无疑义是马克思主义国家理论的开始；其次是指这个开始为我们规定了实质性要点，也就是说规定了马克思主义国家理论每一个后期发展的原则。

进一步讲，我之所以认为（马克思主义的）描述的国家理论是正确的，皆因其涉及的国度中绝大多数事实完全可以符合这个理论

对它的对象所下的定义。例如，把国家看作是存在于强制性国家机器中的阶级国家的定义，洞察从1848年6月大屠杀①、镇压巴黎公社、1905年5月的“流血星期日”②、镇压抵抗运动③、夏龙惨案等等直到单纯的审查制度的（镇痛剂式）干涉，比如禁止狄德罗的小说《修女》的出版及禁演雅蒂关于弗朗哥的一出戏等等一系列历史事实，并指出所有这类事实在各种形态的压迫制度中，不论压迫制度存在于哪个国度，都能观察得到；这个定义还揭露各种直接或间接的剥削形式以及对人民大众的灭绝方式（各种帝国主义的战争）；这个定义也使人们看到在狡猾的日常统治下面以政治民主制度的形式出现的那种东西，列宁沿用马克思的说法，把它叫作资产阶级专政。

然而，描述的国家理论在整个国家理论的构成中仅代表一个阶段，而这个理论本身则要求这一阶段的“更替”。刚才谈及的国家定义把强制的事实与国家联系在一起，把国家当作强制性的国家机器，如果说这种联系的确为我们提供了证明和认识这些事实的方法的话，那么很清楚，这种“相互关系”就导致了一种非常特殊的显明性。对此我在后面将有所论述，我要说：“是的，就是这么回事，这的确是真的！”④

在国家定义中，事实的积累会成倍地增加例证。但是这不会使国家定义（或者说科学的国家理论）真正有所发展。因此，每个描

---

①1848年6月22—26日，巴黎无产阶级举行起义，意图推翻资产阶级的统治。起义遭到残酷镇压，一万多工人被屠杀。“这是现代社会中两大对立阶级间的第一次伟大战斗”（马克思语）。——译注

②“5月”应为1月。1905年1月22日彼得堡14万工人到冬宫和平请愿，遭到沙皇军队的屠杀，一千多人被打死，二千多人受伤。从此，这一天被称为“流血星期日”。——译注

③指第二次世界大战德军占领法国期间，法国人民的抵抗运动。——译注

④见后“论意识形态”。

述的理论都有“阻碍”理论发展的危险，而发展才是根本。

所以我认为，为了把描述的理论发展成为理论本身，即为了进一步理解国家在其功能作用中的机制，有必要在国家作为国家机器这个经典定义之上作些补充。

马克思主义国家理论的精髓

让我首先说明一个要点：国家（及其在国家机器中的存在方式）如不作为国家权力的功能，便没有丝毫意义。全部政治性的阶级斗争都围绕着国家而展开。我的意思指有时是某个阶级拥有（即夺取并掌握）国家政权，有时则是阶级间或阶级的部分间的联盟共同拥有国家政权。这个说明使我不得不把国家政权（维护或拥有）划分为两个方面：一是政治性阶级斗争的目的，另一是国家机器。

我们知道，国家机器可以沿留不灭。19 世纪的法国资产阶级革命（1830 年，1848 年）、1958 年 5 月和 12 月 2 日的政局激变①、1870 年法兰西第二帝国的崩溃和 1940 年法兰西第三共和国的倒台，或是 1890—1895 年小资产阶级的政治起义等等都可引以为证，国家机器从来不会受到影响或限制，它可以经受得住危及国家政权的政治事变。

甚至像 1917 年“十月革命”那样的社会革命，在无产阶级和少数农民联合夺取国家政权以后，大部分国家机器仍然保留了下来。列宁曾一再重申这个事实。

把国家政权同国家机器相区别的主张看作关于国家的“马克思主义理论”的一部分是合理的。在马克思《路易·波拿巴的雾月十

---

①5 月，戴高乐出任总理，之后推出新宪法。12 月 2 日疑为 12 月 21 日之误，戴高乐当选总统。——译注

八日》和《法兰西阶级斗争》(*Class Struggles in Franee*)以后的著作中都有过明确的陈述。

以此要点来概括"马克思主义的国家理论",就会看出马克思主义经典作家总是申明:

(1)国家是强制性的国家机器;

(2)国家政权和国家机器一定要区别开来;

(3)阶级斗争的目的是针对国家政权的,所以掌握国家政权的阶级(或阶级间的联盟,或阶级部分间的联盟)就利用国家机器的功能作用来实现他们阶级的目的;

(4)无产阶级一定要夺取国家政权,以便打碎现存的资产阶级国家机器,代之以全然不同的无产阶级国家机器,这是第一阶段。在此之后,就开始走上一个更为彻底的历程,即国家消亡(废除国家政权和国家机器)的历程。

在以上陈述的背景下,我原打算对关于国家的"马克思主义理论"所作的补充就已经显得话多了。然而在我看来,即使有这些补充,这个理论也还是局部描述的,尽管它的确包含了许多复杂的互有差异的原理,但要理解这些原理的功能和作用则有待于理论的进一步发展。

意识形态国家机器

对关于国家的"马克思主义理论"所要补充的是另外一些东西。

在这里我们必须小心地进入一个领域。其实在我们之前,马克思主义经典作家们就已经进入这个领域了,但是他们没有把理论在形式上加以系统化,决定性的理论进展仅只在他们的经验之谈和陈述的步骤中暗示出,而且他们的经验和方法主要限于政治实践的领域。

在马克思主义经典作家的政治实践中,他们把实际的国家看得

比“马克思主义的国家理论”所下的国家定义更为复杂。即使这个定义有了发展，像我刚才所表明的，他们也还是这样认为。他们在实践中认识到了这种复杂性，但在理论上却没有对此进行相应的论述①。

我试图为这个相应的理论勾勒一个大致的轮廓。为此，我提出下列命题。

为了发展国家理论，不仅必须注意国家政权和国家机器的区别，而且还要注意另一类明显支持（强制性）国家机器的实体。一定不要把这类实体同（强制性）国家机器混淆起来。我把这类实体叫作意识形态国家机器。

什么是意识形态国家机器呢？

意识形态国家机器不能与（强制性）国家机器混为一谈。在马克思主义理论中，国家机器包括政府、行政机构、军队、警察、法庭、监狱等等。我将把它们合称为强制性的国家机器。“强制性的”暗示上述国家机器是靠暴力发挥其功能作用的——至少在终极意义上是如此（因为强制也可以采取非人身伤害的形式，比如行政强制）。

我把一定数量的实体叫作意识形态国家机器。它们以各具特点的、专门化的机构为形式，直接显现于观察者面前。我依据经验提出这些实体的一览表，它们显然要受到详细的考察、检验、更正和重新编排。申明这种需要本身就涵括了所有保留意见。因此，我们现在就可以把下列机构看作是意识形态国家机器（它们的排列顺序

①据我所知，我现在所走的路以前只有葛兰西一人走过。他有一个“令人惊异的”观念，认为国家不能被缩简为（强制性）国家机器。他提出国家还包括一定数量的“市民社会”机构，如教会、学校、工会等等。令人遗憾的是，葛兰西没能把这些机构系统化，有关文字仅是一些精辟却不完整的笔记。参见：葛兰西《狱中札记》，International Publisher，1971 年，第 12、259、260—263 页；另见“给塔蒂亚娜·舒希特的信”（1931. 9. 7）收于《狱中书信》，Einaudi，1968 年，第 479 页，英译本即将出版。

没有任何特殊的意义）：

——宗教的意识形态国家机器（各种教会系统）；

——教育的意识形态国家机器（各种公立的和私立的学校系统）；

——家庭意识形态国家机器①；

——法律的意识形态国家机器②；

——政治的意识形态国家机器（政治系统，包括各个党派）；

——工会意识形态国家机器；

——传播媒介意识形态国家机器（出版、广播、电视等等）；

——文化的意识形态国家机器（文学、艺术、体育比赛等等）。

我说过，意识形态国家机器不能与（强制的）国家机器混为一谈。那么，是什么构成了它们之间的区别呢？

第一，很明显，仅有一个（强制性）国家机器，但却有许多意识形态国家机器③。甚至只可推测这个“许多”的存在，因为构成意识形态国家机器多元性的单位因素作为一个实体不是随处可见的。

第二，一元化的（强制性）国家机器完全属于公有的范畴；意识形态国家机器则相反，它是一个显而易见的散状系统，它的较大部分属于私有的范畴。教堂、党派、工会、家庭、某些学校、大多数报纸、各种文化投机事业等等都是私有的。

对第一点人们可以放过不论，但一定会有人对第二点的提法提出疑问。他们会说凭什么我认为意识形态国家机器的大部分机构不具有公有的地位，而仅仅是私有的呢？作为一个自觉的马克

---

①家庭除有意识形态国家机器的功能外，当然还有别的功能。它涉及劳动力的再生产。在不同的生产方式中，它既是生产单位，又是消费单位。

②法律既属于强制性国家机器，也属于意识形态国家机器。

③原文中强制性国家机器是单数（它是个一元化的整体），而意识形态国家机器是复数（具有多元的特点）。——译注

思主义者，葛兰西①已经反驳过这个异议了。公有和私有的区别是资产阶级法律内部的区别，这在（从属）领域中是有确实根据的，因为资产阶级法律恰在这个领域中行使“权威”②。而国家领域却不存在这种区别，因为国家是“凌驾于法律之上的”。国家是统治阶级的国家，它既不是公有也不是私有的，而且恰恰相反，正是国家决定了一切公有和私有之间的区别。以意识形态国家机器为研究起点，也会得出同样看法。我们意识到的那些机构是“公有”还是“私有”并不重要，重要的是它们如何发挥作用。作为意识形态国家机器的私有机构是能够圆满地发挥其功能作用的。对任何一种意识形态国家机器进行严密的理性分析都可以证实这一点。

现在该谈到实质问题了。意识形态国家机器与强制性国家机器的基本差别是：强制性国家机器“用暴力手段”发挥其功能作用，意识形态国家机器则“以意识形态方式”发挥其功能作用。

我将修正一下关于这个差别的提法，以便把问题说清楚。每一种国家机器，无论是强制的，还是意识形态的，都是既用暴力手段也用意识形态方式来发挥其功能作用的。然而有一个非常重要的区别可以完全避免意识形态国家机器与（强制性）国家机器的混淆。

（强制性）国家机器首先并且主要是使用强制手段（包括人身强制）来发挥其功能作用，其次才是使用意识形态方式。这是

---

①Antonio Gramsci（1891—1937年）：意大利共产党创始人和领导人之一。他的理论和革命实践受到各种“马克思主义者”的推崇。著作有《葛兰西政治著作选》（两卷）、《狱中札记》和《狱中书信》。——译注

②“从属的领域”指从属于国家的领域，即葛兰西所谓的“市民社会”。与市民社会相对的是“政治社会”。法律在政治社会中实行强制，而在市民社会中则行使“权威”。——译注

事实（绝对没有纯粹的强制性机器）。例如，军队和警察行使自己的职能也要利用意识形态方法。因为它能保证内部团结，并能担保他们向外界宣扬的“自身价值”。

形式相同，但要颠倒一下：意识形态国家机器首先并且主要是利用意识形态方式来发挥其功能作用的，其次才是使用强制手段，虽然在终极意义上讲，它只是淡化的、隐蔽的，甚至是象征性的（绝对没有纯粹的意识形态机器）。学校和教堂就使用处罚、开除、免职等各有所适的方法，既“惩戒”教师和牧师，也惩戒学生和教徒。家庭的真相与此相同……文化的意识形态国家机器的真相也与此相同（尤其是审查制度），以下就不一一列举。

强制手段和意识形态方式决定了国家机器的双重（首要的和其次的）功能。这个双重功能属于（强制性）国家机器也好，属于意识形态国家机器也好，都能说明两类国家机器相互影响所构成的那种区别非常明显但又界限微妙（或者说默契）的结合体。有必要对此再作补充么？日常生活给我们提供了无数有关事例，但是如果我们不满足于单纯的观察而想更进一步的话，就必须周密地研究这些事例。

以上论述仍然是在引导我们去了解是什么构成了意识形态国家机器表面上彼此迥异之个体的单位元素。如果意识形态国家机器首先并且主要是利用意识形态方式起功能作用的话，那么正是这一功能把它们的多样性统一起来。至于它们用以起作用的那个意识形态，事实上总要被统一于统治意识形态之下，尽管它与统治意识形态之间存在着差异和矛盾。这个统治意识形态就是统治阶级的意识形态。鉴于“统治阶级”原则上掌握国家政权（公开地，但更经常的是采取阶级间或阶级部分间联盟的方式），并且拥有由自己任意支配的（强制性）国家机器这个事实，我们就会承认，上述统治

阶级在意识形态国家机器中握有主动权，以致在终极意义上讲，统治意识形态是被统治阶级实现于意识形态国家机器之中的，准确地说，是实现于它的对立面中的。在（强制性）国家机器中利用法律和法令行事与在意识形态国家机器中通过统治意识形态这个中介“行事”自然是大不相同的。我们必须深入研究二者差异的细节——但是，这个差异掩盖不了二者深层的同一性。据我所知，任何一个阶级如果不在掌握政权的同时把意识形态国家机器置于自己的控制之下并在其中行使自己的霸权的话，那么它的统治就不会持久。我仅举一个例子来证明这一点：列宁对教育意识形态国家机器的革命化特别关心，就是想使其能够为已经掌握政权的苏维埃无产阶级服务，以保障无产阶级专政将来的巩固并向社会主义过渡①。

从上述说明可以了解到：意识形态国家机器不只可以是标志领地的界桩，而且也可以是阶级斗争——常常是激烈的阶级斗争——的场所。②掌权阶级（或阶级联盟）在意识形态国家机器中不能像

---

①在1937年的一篇伤感的文章里，克鲁普斯卡娅记述了列宁的工作和她所认为的列宁的失误。

②在此我只是对意识形态国家机器中的阶级斗争作了些简述，显然并没有详论阶级斗争问题。

要探讨这个问题，必须牢记两个原则：

第一个原则，马克思在《政治经济学批判》序言中作了论述：“在考察这些变革［社会革命］时，必须时刻把下面两者区别开来：一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的［美学的］或哲学的，简言之，意识形态的形式。”（《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第83页，引文中的中括号为译者根据原注中的引文所加）。阶级斗争就是这样在意识形态的形式中表现和排演（指无产阶级在斗争中锻炼自己，积累经验。资产阶级亦是如此。——译注）的，在意识形态国家机器中也同样如是。但是，阶级斗争远不止在这些形式中展开，被剥削阶级的斗争之所以在意识形态国家机器中排演并且掉转意识形态武器来反对掌权阶级，就是因为阶级斗争是要超出这些形式的。

由此而引出第二个原则：阶级斗争要超出意识形态国家机器的形式，是因为斗争的根源不在意识形态之中，而在于存在着剥削关系并构成了阶级关系基础的下层结构和生产关系中。

在（强制性）国家机器中那样轻易地制定法律，这不只是因为该统治阶级能够在意识形态国家机器中长期保持其强有力的地位，而且也因为被剥削阶级能够找到各种方法和时机（或利用统治阶级内部的矛盾，或在论战中击败他们的论点）在意识形态国家机器中进行抵抗。

现在让我作个小结。

如果我提出的命题是可以成立的，我就将借此溯及马克思主义经典国家理论，并使它的一个要点更为准确。我认为把国家政权和国家机器区别开来是十分必要的。而且我还认为，国家机器包括两类机构单位：代表强制性国家机器的机构单位和代表意识形态国家机器不同个体的机构单位。

如果上述得到认可，那么随之而来的就是下列问题的提出：究竟什么是意识形态国家机器的作用范围？根据什么说它们是重要的？换言之，这些意识形态国家机器不靠强制而靠意识形态起作用，那么其功能相应指的是什么？

论生产关系的再生产

在上面很长篇幅中悬而未释的中心问题是：生产关系的再生产是如何得到保障的？现在我可以对此作出回答了。

如果用地形图语言（下层结构和上层建筑）来讲，我会说：生产关系再生产在极大程度上①是靠法律—政治的和意识形态的上层建筑来保障的。

---

①极大程度上：因为生产关系再生产首先是依靠商品生产和流通的物质性过程来进行的。但是不应忽略在上述过程中显现出的无所不在的意识形态关系。

但是，我认为问题的本质在于对这种描述性语言的超越。所以我宁愿说：生产关系再生产在极大程度上是靠（统治阶级）在国家机器（强制性国家机器和意识形态国家机器）中行使国家权力来保障的。

一定要注意我刚才所谈的内容，它现在集于下列三种具有特征的形式之中：

1. 所有国家机器都是既靠强制也靠意识形态起作用的。区别在于（强制性）国家机器首先并且主要是使用强制手段，而意识形态国家机器首先并且主要是利用意识形态方式。

2.（强制性）国家机器构成一个有组织的整体，它的各个部分集附于一个指令机关，即一个掌握国家权力的统治阶级的政治代理人所利用的、专搞阶级斗争的谋划机关；而意识形态国家机器则是个多元复合体，它们彼此各异，“相对独立”，并能为对立面提供一个资本主义阶级斗争和无产阶级阶级斗争的天然战场。这两种斗争的冲突①以有限或极端的方式显示其效果，在阶级斗争的其他从属形式中也是如此。

3.（强制性）国家机器的一致性是靠掌权阶级的代理人领导之下的、执行掌权阶级阶级斗争政策的一元化集权组织来保证的；而各不相同的意识形态国家机器的一致性通常是在对抗的局面中，靠统治意识形态即统治阶级的意识形态来保证的。

只有把这些特征考虑在内，才有能以下面的方式，即根据“劳动分工”的种类，陈述生产关系的再生产②。

强制性国家机器的任务，就它是一个镇压机构来说，本质上就

①这两种斗争在性质上是针锋相对的，如维护现政权／推翻现政权、剥削／反剥削，在形式上各有一套方法与手段。——译注

②因为强制性国家机器和意识形态国家机器都是为那部分的再生产服务的。

在于用武力（人身伤害或其他手段）来保证生产关系（说到底是剥削关系）再生产的政治条件。国家机器不仅为自身的再生产（资本主义国家包括政治统治集团、军事统治集团等等）不遗余力，更重要的是，它还用强制手段（从最残酷的人身施暴、纯粹的行政命令和禁令，直到公开和隐蔽的审查制度）来保证意识形态国家机器运作的政治条件。

其实，在特殊意义上讲，恰恰是意识形态国家机器主要保证了生产关系的再生产，而强制性国家机器则为它提供了一面“挡箭牌”。统治意识形态（即掌握国家权力的统治阶级意识形态）沉重地集中作用于意识形态国家机器中。它的调解作用在强制性国家机器与意识形态国家机器之间，在不同的意识形态国家机器之间确保了一种（有时像牙齿咬合般的）“和谐关系”。

这样就导致了下面的假设：多样性的意识形态国家机器是在它们各自分担的生产关系再生产的任务中发挥功能作用的。

的确，我们已经列举过相当数量的、存在于当代资本主义社会形态中的意识形态国家机器：教育机器、宗教机器、家庭机器、政治机器、工会机器、传播媒介机器、“文化”机器等等。

其实，在以“农奴制”生产方式（通常称为封建生产方式）为特征的社会形态中，一些最早的著名古代国家（更不用说君主专制国家了）就已经有了单一的强制性国家机器，它们与我们今天所熟悉的强制性国家机器在形式上非常相近。然而，那时的意识形态国家机器的数量比现在要少，而且它们各自的类型也与现在不同。例如在中世纪，教会（宗教的意识形态国家机器）集许多功能于一身。到今天，这些功能已经发展成若干个互有差异的意识形态国家机器了。新的意识形态国家机器与我们所引证的过去的意识形态国家机器是有联系的，特别是在教育文化的功能方面。过去与教会并

列的是家庭意识形态国家机器，它所扮演角色之重要与它在资本主义社会形态中的作用不可同日而语。尽管如此，教会和家庭并不是过去仅有的意识形态国家机器。那时还有一种政治的意识形态国家机器（像三级会议，国会，作为现代政党前身的不同政治派别和社团，以及自治公社其后是“自治城市”的整个政治系统）和一种有势力的“原始工会”（我冒昧用了个不合时代的术语）意识形态国家机器，即有势力的商人或银行家组成的行会和技工公会等等。甚至出版和传播媒介在那时也有了无可置疑的发展，戏剧艺术也是如此。最初，这些都是教会无可争议的一部分，但到后来，就逐渐从教会中独立出来了。

我对前资本主义时期所作的广泛研究表明：这个时期毫无疑问存在着一个占支配地位的意识形态国家机器——教会。它不仅具有宗教的功能，而且还将教育功能和大部分传播功能以及“文化”功能集于一身。从16世纪到18世纪，所有以宗教改革的冲突为开端的意识形态斗争都归入反教权和反教规的斗争之中，这绝不是偶然的。因为进行意识形态斗争正是占支配地位的宗教意识形态国家机器的功能。

法国革命的首要目标和革命的成功不仅在于把国家政权从封建贵族手中转至以商人、资本家为代表的资产阶级手中，并打碎了前者的强制性国家机器而代之以新的强制性国家机器（如国民自卫军），而且还在于冲击了头号意识形态国家机器——教会。随后，教会变成了民间机构，其财产被没收，新的意识形态国家机器的造物接替了宗教意识形态国家机器的支配地位。

自然，这一切都不是无缘无故发生的，政教协议①、波旁王朝

①指1801年拿破仑为争取天主教徒的支持，与罗马教皇签订的协议书。——译注

复辟[①]以及贯穿19世纪的工业资产阶级与地主贵族阶级之间的长期阶级斗争就是明证。早先是教会使各种职能日臻完善，其后，资产阶级则是利用学校来完善它们。因为只有把这些职能置于自己的控制之下，资产阶级才能够建立霸权。资产阶级在法国大革命初期设立的新的政治的、议会民主制的、意识形态的国家机器，后来经过长期激烈的斗争又得以恢复（在1848年恢复了几个月[②]，在法兰西第二帝国覆亡后恢复了数十年[③]），就是因为资产阶级要利用它们，而利用它们又正是为了进行反对教会的斗争并从教会手中夺取意识形态的职能，换言之，既是为了确保自己的政治霸权，也是为了确保资本主义生产关系的再生产所必需的意识形态霸权。

因此，尽管根据并不充分，我相信我还是可以继续展开下述命题的。我认为，通过暴力形式的政治性阶级斗争和反对原先占支配地位的意识形态国家机器的意识形态阶级斗争，资产阶级在资本主义社会的成熟期，把教育的意识形态国家机器放到了支配地位。

这是一个"似非而是"的命题。众所周知，资产阶级一直想方设法借助意识形态表象来描述自己和自己所剥削的那些阶级。在这种表象中，占支配地位的意识形态国家机器似乎的确不是学校，而是政治意识形态国家机器，即把普选权和党派斗争结合在一起的议会民主制度。

但是，历史（甚至仅就法国近代史而言）可以证明，资产阶级过去能够并且现在也能够迁就那些与议会民主制时期不一样的政治

①1814—1830年为波旁王朝复辟时期。——译注

②指法兰西第二共和国（1848.2—1848.12）。——译注

③指法兰西第三共和国（1870—1940年）。——译注

的意识形态国家机器，比如在法兰西第一和第二帝国时期①、君主立宪制（路易十八和查理十世）时期、议会君主制（路易・菲利普）时期和总统选举制（戴高乐）时期②。在英国，这一点更为明显。按资产阶级观点，英国革命特别“成功”，不像法国的资产阶级不得不同意由农民和平民在“革命日”夺取政权（部分原因在于小贵族阶级的愚蠢），并为此付出了高昂的代价；而英国的资产阶级则能够与贵族阶级“妥协”，并与它长期“分享”国家权力，共同使用国家机器（统治阶级中所有心怀善念的人们共享太平！）。在德国，这一点可以说是触目惊心了。由于德国的政治意识形态国家机器很是落后，帝国的容克地主阶级（以俾斯麦为代表）及其军队和警察便为它提供保护并配备了领导班子。因此可以说，帝国主义资产阶级在“断送”魏玛共和国③并委身于纳粹主义之前，就已经把自己的彻底毁灭载入史册了。

所以我有充分的理由认为，在政治的意识形态国家机器这个前台布景背后，资产阶级所安置的头号（即占支配地位的）意识形态国家机器实际上代替了原先占支配地位的意识形态国家机器——教会——的功能。甚至还可以补充说：学校—家庭联合体代替了教会—家庭联合体。

为什么资本主义社会中教育的意识形态国家机器实际上占有

①法兰西第一帝国（1804—1814年）是拿破仑一世建立的法国史上第一个资产阶级君主制国家；法兰西第二帝国（1852—1870年）是法国史上第二个资产阶级君主制国家，路易・波拿巴为帝。——译注

②路易十八：1815—1824年在位；查理十世：1824—1830年在位。路易・菲利普：1830—1848年在位，称“七月王朝”。戴高乐：1958—1969年任法兰西第五共和国第一届总统。总统选举制延续至今。——译注

③1919年建立的德意志共和国，是资产阶级—容克地主专政的国家。1933年希特勒上台后，共和国结束。——译注

支配地位，而且它又是怎样发挥作用的呢？以下四点足以说明这个问题：

1. 无论哪一种意识形态国家机器都致力于同一目的：生产关系的再生产，即资本主义剥削关系的再生产。

2. 各个意识形态国家机器都利用与其相适的方法来达到这个单一目的。政治机器的方法是使个人臣服于政治的国家意识形态，即臣服于“间接的”（议会制的）或“直接的”（公民投票或法西斯主义的）“民主”意识形态。传播媒介机器则利用出版、广播和电视这些传播工具按日常服量向每个公民灌输民族主义、沙文主义、自由主义、道德说教等等。文化机器的方式与此相同（根据沙文主义观点，体育比赛的作用头等重要）。而宗教机器的方法是在布道和其他（如生日、婚丧等）一些大仪式中提醒人们：人如果不爱他的邻舍到那人打了他右脸他再伸出左脸的程度，那他就不过是一把尘土罢了。家庭机器等等就无须冗述了。

3. 这是个不时被（前统治阶级的、无产者及其组织的）反对声所干扰的音乐会，而且这个音乐会只有一个乐谱：当权统治阶级的乐谱。它把早在基督教之前就创造了希腊奇迹和罗马伟业的伟大祖先的人本主义绝妙主题和有利害寓意的、特殊的和一般的民族主义、道德说教以及经济主义①的主题合并到乐曲之中。

4. 在这个音乐会上，的确有一个起支配作用的角色。这就是学校意识形态国家机器。尽管它不事喧嚣，几乎没有人留意到它的乐声。

学校接纳各个阶级的学龄儿童。在校期间，这些儿童最“受挤对”，他们受着家庭国家机器和教育国家机器的两面挤压。学校无

①国际工人运动中一种以追求眼前经济利益为特征的机会主义思潮。——译注

论使用旧方法还是使用新方法，都旨在强迫学生接受适量的、统治意识形态隐匿其中的“专门知识”（法文、算术、博物学、科学知识和文学），或者干脆就是提纯的统治意识形态（伦理学、公民教育和哲学）。一大批孩子在大约 16 岁时就被驱赶“到生产中来”，成为工人和小农民。另一批人则继续在学校教育中度过少年时代，成绩或好或坏，总还有点进步；可他们还是中途落伍，只成为低级或中级技术人员、蓝领工人、低级和中级行政人员以及形形色色的小资产阶级。最后一批人到达了终点。有的成为半雇佣型的知识分子，有的则像“作为集体劳动者的知识分子”一样，成为剥削的实行者（资本家、经理人员）和压迫的实施者（军人、警察、政治家、行政官员等等）以及专业的意识形态工作者（各式各样的僧侣，可以确信他们中的大多数都是“俗人”）①。

在阶级社会中，上述每一批人都要完成各自的任务，而为他们提供的意识形态也正是与他们各自的任务相适应的。比如对被剥削者，就提供一种“经济高度发达的”、“做好本职工作的”、“言行合乎道德的”、“履行公民职责的”、“发扬民族精神的”和不关心政治的意识；对剥削的实行者则提供一种向工人发号施令并对他们大谈“人际关系”的能力；对压迫的实施者要提供一种维护秩序和强迫“无条件服从”的能力，或是一种巧妙应付政治领袖的言论所造成的煽动性后果的能力；对专业意识形态工作者则要提供一种利用推崇、蔑视、欺诈、煽动的方法对人类意识的不同层面加以分别处理的能力，以使其适应伦理道德、乐善好施、“超验存在”、民族精神和法国的国际作用等等滥调。

当然，像谦逊节制、听天由命、温良顺从，以及像愤世嫉俗、

①就他们所从事工作的性质 / 功能（即维护现存秩序）而言。——译注

目空一切、骄横傲慢、厚颜无耻、自高自大，甚至像礼貌的谈吐和狡诈的辞令这些相互比照的德行，很多见教于家庭、教堂、军队、圣经、电影，甚至足球场，但是，没有一种意识形态国家机器能像学校那样使资本主义社会的全体儿童一天八小时、一星期五天或六天来做义务（还有不少是免费的）听众。

各种类型的专门知识无不隐含着统治阶级的意识形态。正是靠传授这些专门知识的学徒制度，资本主义社会生产关系（即被剥削者同剥削者的关系）的再生产才得以大量进行。这个资本主义制度赖以生存的机制自然要被一种普遍流行的学校观念所掩盖（因为这种观念是占统治地位的资产阶级意识形态的基本形式之一，所以才会普遍流行），它把学校看成是清除了意识形态影响的中立环境。在那儿，“父母”（他们是孩子的占有者）把孩子托付给教师，而教师也尊重孩子们的“良心”与“自由”，并且以自己为榜样，为他们展现了通向成年人的自由、道德和责任的途径。

在此我要向另一些教师们致歉，因为他们在恶劣的条件下，仍试图掉转他们在所“教授”的历史和学问中找到的不多武器来反对坑害他们的意识形态、制度和实践。他们的确是英雄。但是他们人数很少，而大多数人甚至尚未开始怀疑制度强加给他们的“工作”（制度比他们强大得多，并且把他们挤压变形），或者更糟，他们用最先进的发现（著名的新方法！），并用自己的全部心血和独创精神来进行“工作”。他们毫无疑虑，致使他们把热忱贡献于维护和培养学校的意识形态表象。而这个表象使今日之学校对于当代人来讲就如同几世纪前的教会对于我们的祖先来讲一样，是“天赋的”、有不可或缺之效用的，甚至是于人类有益的。

事实上，教会作为占支配地位的意识形态国家机器的角色今天已为学校所代替。学校与家庭的合作一如过去教会与家庭的合作。

我们现在可以断言：一种史无前例的深层危机目前正动摇着世界上许多国家的教育系统，它虽像以往一样（如《共产党宣言》中就已宣告的）连带着一种动摇家庭系统的危机，但这次则开始显露出政治的涵义，因为学校（和学校—家庭联合体）构成了占支配地位的意识形态国家机器，这个机器在生产关系再生产中又起着决定性作用，而世界范围内的阶级斗争已经威胁到决定这一切存在的生产方式了。

论意识形态

在我刚才提出意识形态国家机器这个概念时，以及在我谈到意识形态国家机器靠意识形态发挥其功能作用时，我引证了一种实体——意识形态。现在需要对此稍加论述。

众所周知，是卡巴尼斯、德斯蒂·德·特拉西①及其朋友们杜撰了“意识形态”这个词，他们用以指代一种观念（发生）论的客体。50 年后，马克思在其早期著作中开始使用这个术语时却赋予了它完全不同的涵义。意识形态在此是指一种支配个人心理及社会集团心理的观念和表象的体系。早在马克思为《莱茵报》撰文时，他所从事的意识形态政治斗争就不可避免地迅即要求他正视这个实体，并迫使他把最初的直觉知识加以发展。

然而，我们在此碰到了一个令人惊讶的悖论。世间一切都仿

---

①卡巴尼斯（P. J. G Cabanis，1757—1808 年）：法国哲学家、生理学家。认为思想是头脑的一种“分泌物”，有如肝脏分泌胆汁。著作有《人的肉体和精神的关系》（1802 年）等。

特拉西（Destutt de Tracy，1754—1836 年）：法国近代主要的观念学家、哲学上观念学派的创造人。认为人的思想不过是经过精心加工的感觉，是神经系统的一种活动。意识形态则是思想的发展和呈现。著作有《观念学原理》（1801—1815 年）等。——译注

佛在引导马克思对意识形态理论进行系统的表述。在《1844 年经济学—哲学手稿》之后，《德意志意识形态》实际上也的确为我们提供了一个明晰的意识形态理论，不过……它却不是马克思主义的（我们过一会儿就会明白原因）。①在《资本论》中，虽然包含了许多探讨个别意识形态（尤其是庸俗经济学家的意识形态）理论的隐线，但却没有包含意识形态理论本身；而个别意识形态理论在极大程度上正是依据于一般意识形态理论的。

我想冒昧为这种理论勾勒一个基本而简要的轮廓。我将要提出的命题固然不是信口雌黄，但是不经过非常透彻的研究分析，也不能对它们滥表支持并进行验证，这就是说不能对它们盲目认可或反对。

意识形态没有历史

在我看来，要建立——或退一万步讲，要证实——一般意识形态理论的构想，而不是要建立（或证实）个别意识形态理论（无论其表现为宗教的、伦理道德的、法律的或是政治的形式）的话，就要先在原则上讲清这么做的道理，这样就免不了表露出阶级的立场。

显然有必要从我刚才谈到的两个方面来探讨个别意识形态理论。这种探讨将会说明：个别意识形态的理论最终要依赖于社会形态的历史，也就是说要依赖于伴随着社会形态的生产方式的历史以

---

①阿尔都塞把马克思的早期思想和后期思想截然分开，认为《德意志意识形态》（1845 年）是马克思思想发展的分界线。马克思自此从以往的理论前提（黑格尔和费尔巴哈的观念体系）中摆脱出来，抛弃了早期著作中的经验主义、人道主义和历史主义观点，从而建立了（以《资本论》为代表的）科学的马克思主义理论体系。在马克思思想的发展进程问题上，我国理论界也有争论。——译注

及在社会和生产中展开的阶级斗争的历史。在这个意义上讲，无疑存在一种个别意识形态的普适理论，因为个别意识形态（仅限于地域的和阶级的这两方面）是有历史的。尽管历史与个别意识形态搅在一起，但是历史的最终决定作用显然处于个别意识形态之外。

如果我能相对提出一种一般意识形态理论的构想的话，并且如果这种理论的确是个别意识形态理论所依赖的一个原理的话，反倒会引出一个自相矛盾的命题——我用下述提法表示：意识形态没有历史。

我们知道，在《德意志意识形态》的一个段落中，这个提法用了很多话来表述。马克思把意识形态与形而上学相提并论。他说，形而上学同伦理道德（亦指意识形态的其他形式）一样没有历史①。

从《德意志意识形态》关于这个提法的上下文中可以清楚地看到实证主义的脉络。意识形态被看作是一个纯粹的幻觉，一个纯粹的梦，即乌有之物。意识形态的所有实在性都是外在于它的。弗洛伊德以前的作家们也都认为意识形态是一种想象的构造物，其情形恰如梦在理论表述中的情形一样。对这些作家来说，梦是“日间余思”经由纯粹的想象所得出的——即只具空幻意义的——结果。梦显现于一种漫不经心的序列和状态之中，有时甚至显现于“倒置的”，换言之，显现于“紊乱的”序列和状态之中。在他们看来，梦是想象之象，它是虚无的，不具有实际的意义，并且是随意“粘连在一起的”（bricolé）；一旦合上双眼，唯一丰富而实在的现实——日间现实——的那些记忆痕迹便幻化为梦。这正是在《德意志意识形态》中所论述的哲学和意识形态的情形（在该书中哲学是典型的意识形态）。

---

①见《德意志意识形态》（人民出版社 1962 年版）第 20 页。——译注

对马克思来说，意识形态是一种想象的拼合物（bricolage），一个纯粹的梦，空虚而无实义；它由“日间余思”所构成，这些“日间余思”之源是唯一丰富而实在的现实——个体历史的现实，且正是这些具体的物质的个体，物质地产生着这些“日间余思”。《德意志意识形态》中意识形态没有历史这个提法正是以此为基础的。因为意识形态的历史在于自身之外，而在那儿，唯一存在的历史就是具体的个体的历史。所以《德意志意识形态》中意识形态没有历史这个命题是一个纯粹的否定命题。它有两个涵义：

1. 意识形态——就其是一个纯粹的梦而言——是乌有之物（这个梦是被通晓权力为何物的人制造出来的：即使它不是由劳动分工造成的异化所制造，这种异化也是起着一种否定性的决定作用的）①。

2. 意识形态没有历史这个命题并不是特指在意识形态之中没有历史（相反，意识形态恰是真实历史的苍白、虚幻和倒置的映象），而是特指它没有自身的历史。

至此，虽然我为之辩解的命题在形式上沿用了《德意志意识形态》中的提法（意识形态没有历史），但是它与该书中的实证主义和历史主义的命题有着根本的区别。

一方面，我认为可以承认个别意识形态有其自身的历史（尽管最终由阶级斗争所决定）；另一方面，我认为也可以承认一般意识形态没有历史，但不是在否定意义上这样讲（说它的历史是外在于它的），而是在绝对肯定的意义上这样讲。

意识形态的特性在于它有一个结构及功能作用。它们在永不改变、并呈现以同样形式贯穿于所谓历史之中的意义上以及在《共产

①参看《德意志意识形态》第25—26、27页。——译注

党宣言》把历史定义为阶级斗争的历史（即阶级社会史）的意义上，使意识形态成为一个非历史的实体（即全史实体）。如果此说属实，那么一般意识形态没有历史这个提法就具有肯定的意义了。

为了在此提供一个理论参照点，我愿意回到梦的例证上来，并套用一下弗洛伊德的概念。我们的命题——意识形态没有历史——能够而且一定与弗洛伊德的命题——无意识是永恒的，亦即它没有历史——有着直接的关系（绝不是随随便便这样说的，正相反，这是出于立论需要，因为两个命题之间有一种有机的联系）。

如果永恒不是意味着对全部（转瞬即逝的）历史的超越，而是意味着无所不在、通贯历史并在贯穿历史发展的形式中永不改变的话，我情愿逐字沿用弗洛伊德的表达法：意识形态是永恒的，就像无意识一样。我还要补充说，我所发现的这个类似在理论上是经过事实验证的：无意识的永恒性与一般意识形态的永恒性并不是没有关系。

因此我相信我有理由——至少可以假设有理由——在弗洛伊德陈述一般无意识理论的意义上，提出一个一般意识形态的理论。

为简化词语起见，并把上面所说的个别意识形态考虑在内，用平白易懂的"意识形态"来指代"一般意识形态"，还是很相宜的。我们刚才讲意识形态没有历史，或者讲它是永恒的，即它无所不在、以其永不改变的形式贯穿于历史（＝包括社会各阶级的社会形态的历史）之中，都是同样的意思。从此，我的论述范围将限于"阶级社会"及其历史。

意识形态是一种"表象"。在这种表象中，个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系

为了接近我关于意识形态的结构和功能作用的中心命题，我要

先提出两个命题：一个是否定的，涉及以意识形态的想象形式“再现”出来的客体；一个是肯定的，涉及意识形态的物质性。

命题Ⅰ：意识形态再现了个体与其实际生存状况的想象关系。

我们平常叫惯了宗教意识形态、伦理道德意识形态、法律意识形态、政治意识形态等等，以及许许多多的“世界观”。假设不把这些意识形态的任何一个当作真实的东西（如像“信奉”上帝、安分、公正等等那样），我们自然就会承认我们是以一种批判的观点来讨论意识形态的，就会像人类学家检验“原始社会”神话一样来检验它，就会承认这些“世界观”大都是想象出来的，即“与现实不相符合的”。

无论如何，一旦承认它们与现实不相符合，即承认它们构成了一种幻象，我们就会承认它们的确又影射着现实，并且承认它们须经“阐释”，才能使我们在世界的想象表象背后发现实在的世界（意识形态 = 幻象 / 引喻）。

阐释（interpretation）的类型各有不同，其中最著名的是流行于18世纪的机械论类型（上帝是现实中国王的想象表象）和由早期教会的神甫们所开创、费尔巴哈（对他说来，上帝就是现实中人的本质）以及受神学家巴特[1]影响的神学—哲学院所复兴的释义学阐释。上述要点在于：如果把意识形态在想象中的换位（与倒置）加以阐释，我们就会得出结论：在意识形态中，“人们是以一种想象形式来再现他们实际生存状况的”。

遗憾的是这种阐释留下了一个没有解决的小问题：为什么人们为了“再现”他们的实际生存状况而“需要”这种状况的想象性换

①Karl Barth（1886—1968年）：瑞士基督教神学家。著有《〈罗马书〉注释》（1919年）。强调上帝不同于人间任何事物，批判自由派神学中的理性主义、历史主义和心理主义。——译注

位呢？

第一种答案（18 世纪的答案）提供了一个简单的解释：教士与专制君主应对此负责。按照持此说的“理论家们”的政治见解来讲，是教士和专制君主“编造”了美丽的谎言，以使人们相信自己是在服从上帝，而人们实际上却是在服从他们；他们通常是结盟行骗的，教士为专制君主的利益工作，专制君主也为教士的利益工作。因此，实际生存状况的想象性换位的原因即在于有一小部分欺世者把他们对“人民”的控制和剥削建立在他们假想出来的扭曲的世界表象之上，这样他们就能用控制人们想象力的方法来奴役人们的心灵。

第二种答案（费尔巴哈的答案，马克思在其早期著作中曾逐字引用）更“深刻些”，也就是说实际情况并非如此。这种答案也在探寻并且发现了人们实际生存状况的想象性换位和畸变的原因，简言之，即在人们生存状况表象的想象中的异化的原因。这个原因不再是教士或专制君主，也不再是他们主动的想象力和他们的受骗者被动的想象力。原因在于人们自身生存状况中无处不在的物质异化。马克思在《论犹太人问题》及其他文章中是这样为费尔巴哈的观念辩解的：人制造他们生存状况的异化的（=想象的）表象是因为这些生存状况本身发生着异化（《1848 年经济学—哲学手稿》中说：是因为这些状况被异化社会的本质——“异化的劳动”所决定）。

这样看来，上述所有阐释都在字面上领会了它们的前提命题，并且引为依据。这个命题就是：映现在建立起意识形态的那个世界的想象表象之中的东西就是人们的生存状况，即他们的现实世界。

现在我可以回到我已经展开的命题上来了：“人们”在意识形态中所“再现”的东西并不是他们的实际生存状况即他们的现实

世界，而是他们与那些在意识形态中被再现的生存状况的关系。正是这种关系处于现实世界的每一种意识形态的（即想象的）表象的中心位置。也正是这种关系包含了能以解释现实世界的意识形态表象的想象性畸变（imaginary distortion）的“原因”。抛开因果关系用语似能说得更确切些：这种关系的想象本质是我们在所有意识形态（如果我们不囿于其真实性的话）中都观察得到的全部想象性畸变的基础。有必要在此展开这个命题。

用马克思主义语言来讲，那些占据生产、剥削、压迫、意识形态灌输和科学实践各个工作职位的个体的实际生存状况的表象，归根结蒂产生于生产关系及其衍生的其他关系。如果这种说法是真实的，我们就可以认为：所有意识形态在其必然的想象性畸变中并未再现现实生产关系（及其衍生的其他关系），而是再现了个体与生产关系及其衍生的那些关系的（想象的）关系状态。因此，意识形态所再现的东西就不是左右个体生存的现实关系系统，而是这些个体与他们身处其中的现实关系的想象关系。

如果此说成立，那么意识形态中现实关系的想象性畸变的“原因”问题就不复存在了，取代它的是一个完全不同的问题：社会关系左右着个体的生存状况以及他们的集体生活和个人生活，这些个体也有着与这种社会关系的（个人）关系，那么为什么作用于这些个体的表象就必然是一种想象关系呢？这种想象状态的本质又是什么呢？以这种方式提出的问题推翻了“宗派”[①]原因论和个体集团决定论（教士们或专制君主们——他们是意识形态神秘幻象的制造者）的解释，也推翻了现实世界的异化性质的解释。以后大家会明

①我很审慎地使用这个非常现代的术语，因为说来遗憾，甚至在各共产党内部，用“宗派”行为来“解释”某些政治路线错误（左倾或右倾机会主义）成了家常便饭。

白我为什么总要对后者加以提示。现在让我们先告一段落。

命题Ⅱ：意识形态具有一种物质的存在。

我以前在谈到构成意识形态的“观念”和“表象”并不具有空想的或精神的存在、而是具有物质性的存在时就已经论及这个命题了。我甚至认为观念在空想上和精神上的存在只是排他地自现于这个“观念”的观念体系和意识形态的某个观念体系之中，让我加以补充，它自现于看来在学术出现以来就一直“铸造”这个概念的那种东西（即学术工作者们在其自发的意识形态中以为是——无论其真伪——“观念”的那种东西）的观念体系之中。当然，这个肯定形式的命题还没有得到证明。在此我谨以唯物主义的名义请读者宽和地对待这个命题，因为证明它需要一系列冗长的论证。

如果我们想要进一步分析意识形态本质的话，“观念”或其他“表象”不是精神的而是物质的存在这一前提命题是十分必要的。确言之，对任何一种意识形态所作的每一个非常认真的分析都会向观察者（暂且不论那些带批评眼光的观察者）呈现出一些东西，但呈现的方式往往是即发的和经验主义的；而上述命题则恰恰有助于我们更深入地揭示这些东西。

我在讨论意识形态国家机器及其实践时曾讲，每一种意识形态国家机器都是一种意识形态的实现（这些不同范畴的意识形态单位——宗教的、伦理道德的、法律的、政治的、美学的等等——都以它们对统治意识形态的臣服而确立）。现在我要回到这个命题上来：一种意识形态总是存在于一种机器及其实践或常规之中。这种存在即是物质的存在①。

①从“实践哲学”的观点来说，实践是物质与精神一元化的实践。“物质”在此已超出自然科学为它下的定义而加进了人为因素。“物质存在”因此可被看作是有精神（或意识形态）意义的一种实践形式。——译注

当然，一种机器及其实践中的意识形态的物质存在形式与一架投石机或一支步枪的物质存在形式并无相同之处。但是，尽管担着被误认为是新亚里士多德派的风险（注：马克思很尊敬亚里士多德），我还是主张“要在多种意义上讨论质料问题”，确切讲，我认为质料存在于不同形式之中，而所有形式最终都源自“物理的”质料①。

这个观点把我引向深入并发现了生活在意识形态——即世界的定向性（宗教的、伦理道德的等等）表象——之中的“个体”身上所发生的事情。这种表象的想象性畸变就取决于这些个体与他们生存状况的想象关系，换言之，即最终取决于他们与生产关系和阶级关系的想象关系（意识形态＝对现实关系的想象关系）。我认为这种想象关系本身就具有物质的存在。

现将我的观察陈述如下。

某个个体信奉上帝（或安分、公正等等），那么这种信仰（对每个人，即对所有生活在意识形态的观念体系表象——按照定义，它把意识形态还原到具有一种精神存在的观念——之中的人来说）源于上述个体的观念，即源于意识中包含了所信仰观念的、作为主体的个体。以这种方式，即依靠绝对的意识形态“概念的”设计，就建立起一个有着自由形成或自由认可所信仰观念的意识的主体。而这个主体的（物质的）外貌自然就是下面这个样子。

上述个体以某种行为方式做人，沿袭某种顺应世事的态度，更重要的是参加某种有制可循的意识形态机器的实践（这个个体作为一个主体在完全自由的意识状态中所选择的观念就“依赖于”这种

①亚里士多德认为，在具体事物中，没有无质料的形式，也没有无形式的质料。但他又认为有一种不依质料而存在的纯粹的形式，它最终决定了一切事物的存在。阿尔都塞在此把亚里士多德观点中的唯心主义倾向又扳回到唯物主义上来。——译注

实践）。要是他信奉上帝，他就去教堂参加弥撒仪式、跪拜、祈祷、忏悔、苦行（就这个术语的一般意义讲，也是物质的），自然还有匍匐悔罪等等。要是他信奉安分，他就会有相应的态度，并在仪式的实践中标明“遵道义而后行”。要是他信奉公正，他就会无条件地屈从于法律条文，一旦这些条文遭到践踏，他甚至会进行抗议、搞签名请愿、参加示威游行等等。

通过以上简述，我们看到：意识形态的观念体系表象不得不承认，每一个“主体”都具有一种“意识”，而且信奉他的意识赋予他的、也是他自愿接受的观念。这个主体一定会“按照他的观念行动”，因而一定会在他的物质的实践活动中作为一个自由的主体来标明自己的观念。如果他没这么做，“那准是心里有鬼”。

进一步讲，如果他没有作为他的信仰物的一个功能去做他应做之事的话，就恰恰是因为他仍然作为相同的观念论体系的另一个功能去做其他的事。这暗示他头脑中有着与他言行一致的其他观念，也暗示他作为一个或是“灵欲抵牾”（“无人自甘邪恶”）、或是轻俗蔑世、或是行为倒错的人去按另一些观念行事。

事实证明，意识形态的观念体系尽管有其想象性畸变作用，也还是承认：一个人类主体的“观念”存在于他的行动之中，或者说应该存在于他的行动之中；如果不是这样的话，意识形态的观念体系也会为他提供与他行动（暂且不论那些倒错的行动）相适应的另一些观念。这种观念体系述及行动，我则述及介入实践的行动。然后我要指出这些实践是由仪式所支配的，而且它们被标明于这些仪式之中；就一种意识形态机器的物质存在范围而言，诸如一个小教堂中的小弥撒、一个葬礼、一个体育俱乐部的小型比赛、一个学习日、一次政党集会等实践，也仅仅是那个机器的一小部分。应该把这个能使我们将意识形态概念图式的秩序颠倒过来的美妙公式归功

于帕斯卡[①]的辩护型"辩证法"。帕斯卡大概是这么说的："一跪下来开口祈祷，你就会信了。"他就是这样招人反感地把事物的秩序颠倒了过来。像基督一样，这种颠倒所带来的不是和平而是争斗；另外它还引来了与基督徒应无相干的东西——诽谤本身（诅咒那个把诽谤带到世间的人吧！）。然而诽谤却使他幸运地接续了冉森教派[②]对于直接命名实体的语言的轻蔑。

我宁愿让帕斯卡回到他那个时代的、伴随着宗教意识形态国家机器的意识形态斗争中去。而且只要有可能，我就要更为直接地运用马克思主义的词汇，从而使我们在艰难探索的领域中取得进展。

因而我认为，就单一主体（某个个体）而言，他所信仰的观念的存在是物质的存在，因为他的观念就是他介入物质的实践的物质的行动，这些实践由物质的仪式[③]所支配，而这些仪式本身是由物质的意识形态机器所规定的，上述主体的观念即产生于这种机器。"物质的"这个形容词在我命题中的四种铭文方式当然是受不同形式的影响：对于参加弥撒仪式、跪拜、画十字或是口头认错、宣判、祈祷、悔罪的举止、诚意的苦行、虔诚的注视、庄重的握手、身体力行的讲道或是"内心的"讲道（悟道）来说，逐次置换的物质性就不是同一种物质性。对于区分物质性的不同形式这一理论问题在此就不加论述了。

---

①帕斯卡（Blaise Pascal，1623—1662 年）：法国科学家和哲学家。1654 年加入冉森教派。他认为信仰高于一切。感性和理性的知识都不可靠，只有通过直觉才能洞察宇宙的真相。他曾匿名发表 18 篇《致外乡人书》，为冉森派人士阿尔诺辩护。——译注

②荷兰神学家科尼利乌·冉森（1585—1638 年）所创立的教派。该教派奉行极端的奥古斯丁主义，否定人靠善行赎罪的可能，认为上帝只拣选他所喜悦之人。该教派因而受到教会的谴责，被定为异端。——译注

③仪式：仍借这个词宗教涵义的"义境"，指常规，习惯做法和固定程式。——译注

我要说明的是：我们绝不是在利用事物的转化现象来论述“词义转化”问题。原因很清楚：有某些概念在我们的陈述中的确是完全消失了，但另一些概念却沿留下来，而且还出现了一些新的术语。

消失的术语：观念；

沿留的术语：主体，意识，信仰，行动；

出现的术语：实践，仪式，意识形态机器。

这不是转化或废弃（除非在一个政府被推翻或一个玻璃杯被碰翻这个意义上讲）①，而是不作替换的重新组合②。这是一个相当奇特的重新组合。我们因之得出以下结论。

观念就这样消失了（就它们具有的一种空想的或精神的存在而言），准确讲，它们的存在是被标明在仪式（最终决定于意识形态机器）所支配的实践的行动中了。这样看来，主体的行动（就其被动的行动而言）是被下述系统所支配的（以其实际决定作用的顺序排列）：意识形态存在于物质的意识形态机器之中，而意识形态机器规定了由物质的仪式所支配的物质的实践，实践则是存在于全心全意按照其信仰行事的主体的物质行动之中。

这一陈述表明我们得到了下列概念：主体、意识、信仰和行动。我马上要从这个序列中提取一个有决定作用的、其余一切均取决于它的中心术语：主体。

接着我要提出两个相互关联的命题：

1. 没有不利用某种意识形态和不在某种意识形态之内的实践；

2. 没有不利用特定主体和排除个别主体的意识形态。

---

①overturning 同时有废弃和弄翻之意。——译注

②原文直译为：不涉及官员替换的政府改组。——译注

现在我可以论述我的中心命题了。

意识形态把个体询唤①为主体

这个论点不过是要使后一个命题——没有不利用特定主体和排除个别主体的意识形态——显得清晰些罢了。这意味着排除具体的主体就没有意识形态，而且这个针对意识形态的预定论正是因为有特定主体——意指主体的类型及其功能作用——才得以成立。

上述表明，即使主体的类型只是随着资产阶级意识形态的兴起、特别是法律意识形态②的兴起、并以主体之名（亦可借其他名义——如作为柏拉图所谓灵魂，或作为上帝等等——发挥功能作用）而出现，它也仍是由所有意识形态构成的类型，无论其决定作用（地域的、或阶级的）如何，也无论其出现的历史年代远近——因为意识形态没有历史。

我认为，主体的类型由所有意识形态构成。但同时我要补充说：仅在所有意识形态都具有把具体的个体“构成”为主体这种功能（它界定意识形态）的意义上，主体的类型才由所有意识形态构成。正是在这个双重构成的相互作用之中，存在着所有意识形态的功能作用。而在这种功能作用的物质存在方式中，意识形态也只不过是自己的功能作用而已。

要理解下述内容，最基本的是要懂得：无论是写了这几行文字的人，还是阅读这几行文字的人，他们本身就是主体，而且是意识形态主体（这是个同义反复的论题），也就是说，在我称之为“人生来就是意识形态动物”的意义上讲，这几行文字的作者和读者全

①interpellate 为质询或询问而呼唤、叫喊。——译注

②它借用“法定主体”的法律类型来创造一个意识形态观点：人生来就是一个主体。

是“自发地”或“自然地”生活于意识形态之内的。

作者——就其写了几行合乎科学的表述文字而言——作为“主体”在他的科学话语中恰恰是缺席的（因为按照定义，所有的科学表述都是无主体的话语，“科学研究的主体”只存在于科学研究的意识形态之中）。这是另外一个问题，我暂且将它放过不谈。

圣保罗①令人钦佩地认为，我们是在“逻各斯”（就其意识形态意义讲）中“生活、动作和存留的”②。根据这个观点，主体对于你我来说，有着一种初级的显明性（显明性永远是初级的），这就是说你和我都是主体（自由的、伦理的等等）。像所有显明性（其中包括使用字词“命名事物”或“规定意义”的显明性——因而包括语言透明性这个显明性）一样，你我作为主体这个显明性——毫无疑问——是一种意识形态效果，即基本的意识形态效果③。把显明性强行征用（因其“显明”，从表面看倒不是这么做的），恰恰是意识形态的一种特性。我们不能不承认这一点，而且我们对此还有一种必然而又自然的反应，即要（大声地，或以良心的微弱之声）喊出“那很明显！对！那没错”的反应。

意识形态的认识功能就在这种反应中发挥作用。这种功能是意识形态的两个功能之一（另一个正相反，叫误认功能［the function of misrecognition］）。

举个“具体”例子：我们的朋友来敲门，我们隔着门问道：“谁呀?”回答（很明显）是：“我。”尔后我们就辨别出是“他”，还

---

①《圣经》中初期教会的主要领袖之一。他把基督教传到小亚细亚、希腊、罗马等地。——译注

②见《新约全书》中“使徒行传”17章28节。逻各斯：希腊文Logos的音译。本义为言语、思维、理性。基督教把逻各斯说成为从来就有、与上帝同一的“道”（Word）。——译注

③语言学家们和那些为了不同目的而求助于语言学的人们常常碰到许多困难。所以出现这些困难是由于他们忽视了在所有话语（甚至包括科学话语）中意识形态效果的作用。

是“她”。我们开了门，并想“真的，真是她敲的门”。再举一例：当我们在街上认出（以前的）某个朋友时（［再］认），我们用“喂！我的朋友”这声招呼随后用握手——一种日常生活中意识形态认识的物质仪式的实践，至少在法国是如此，别的地方另有其他仪式——来表示已经认出他了（同时意识到他也认出我们）。

我仅想以这个初步的观察和上述具体实例说明：我和你从来就是主体，并且在连续不停地实践着意识形态认识的仪式。这种仪式向我们保证了我们确实是具体的、个别的、可识别的和（自然是）不可替代的主体。在此意义上讲，我现在的写作和你现在[①]的阅读也都是意识形态认识的仪式，其中就包含有“显明性”在内，而我思想中的“真理”和“谬误”或许就随着这种“显明性”强加给你了。

认识到我们是主体并且认识到我们是在最基本的日常生活（握手、叫你的姓名、相认、即使我并不认识你，你也还是“有”自己的姓名，这意味着你被承认是一个独一无二的主体）的实用仪式中发挥功能作用——这种认识仅使我们“意识到”在意识形态认识过程中的那种连续不断的（永恒的）实践（这个“意识到”也就）——并没有为我们提供这种认识机制的（科学的）知识。现在就让我们一起来探索这种知识。论及意识形态，不管由表及里，还是由里及表，都要先对试图与意识形态决裂的话语作一大致的设计，以使我们敢于对意识形态开始一种科学的（即无主体的）话语[②]。

为了说明“主体”类型由意识形态构成的原因（意识形态只有

①注意：这个双重的“现在”更进一步证明了意识形态是“永恒的”这一事实，因为这两个“现在”被无限的时间隔断所划分，我于1969年4月6日正在写这几行字，而你可以在其后任何时间来阅读它们。

②阿尔都塞认为，科学与意识形态是对立的。——译注

把具体的个体构成为主体才能够存在），我将使用一个特殊的解释方式："具体"得足以被认识，但又抽象得可以而且足以被思考，从而使大家获得知识。

我将下列观点作为第一条陈述：所有意识形态把具体的个体询唤为具体的主体就是利用了主体类型的功能作用。

这个命题要求我们现在就把具体的个体和具体的主体区别开来，尽管在这个层面具体的主体仅仅在他们被具体的个体所担任的意义上才存在。

因而我认为意识形态是以一种在个体中"招募"主体（它招募所有个体）或把个体"转变为"主体（它转变所有个体）的方式并运用非常准确的操作"产生效果"或"发挥功能作用"的。这种操作我称之为询唤或召唤，可以把它设想成在平常最普通的交通线上警察的召唤："嘿！说你呢！"①

假定我所设想的理论场景是在街上，那么被召唤的个体就会转过身来。就这样仅仅做个一百八十度的转身，他就变成了一个主体。为什么呢？就是因为他已经承认那个召唤"的确"是冲着他的，并且认为"被召唤者确实是他"（而不是别人）。经验表明：远距传讯实践中的召唤几乎从未落空过：无论是口头招呼，还是打口哨，听到召唤的人总是认为他就是那个正被召唤的人。这是一个奇怪的现象。尽管大多数人的内心并不是尽善尽美，但是单凭"犯罪感"也解释不了这个现象。

当然，为了我的小理论剧演出方便和明白易懂，我要以一种顺序的形式（即带有前因后果的时间连续形式）来表明问题。一些个

①在警察的"召唤"实践（它与召唤"涉嫌者"有关）中，作为一种常规，把主体召向一个正规的仪式需要一种相当"特殊"的方式。

体在行进，某个地方（通常是在他们背后）传来一声呼唤："喂！叫你呢！"一个个体（十有八九正是被唤者）转过身来，相信／怀疑／知道：这是叫他呢，即承认"被召唤的就是他"。但在现实中，这些事的发生并没有任何的连续性或因果顺序。意识形态的存在和把个体召唤或询唤为主体是一回事。

我还应补充：好像发生于意识形态之外（准确讲，发生在街上）的事，实际上是发生于意识形态之内。而确实发生于意识形态之内的事又好像发生在它的外部。因此，意识形态中的人们总是凭定义相信自己是处于意识形态的外部：意识形态的效果之一就是利用意识形态在实践意义上否定意识形态的意识形态特征：意识形态绝不说"我是意识形态的"。要使自己处于科学知识之中，就须使自己处于意识形态之外，要能够说：我现在是（作为一个例外情况）在意识形态之内，或者说（在一般情况下）我过去曾在意识形态之内。众所周知，如果不是一个真正的斯宾诺莎主义者或马克思主义者——在此问题上，他们的确看法一致——的话，对置身于意识形态之内的非难就只是针对他人，而绝不针对自己。这就是说，意识形态（对本身而言）没有外部，但同时（对科学研究和实在性而言）又只有外部。

斯宾诺莎①在马克思之前两世纪就完整地解释过这个问题，而马克思在实践这个问题时并没有详细加以解释。这个问题的结论不仅是理论的，而且（直截了当讲）是政治的，因为（举例来说）批评和自我批评的整个学说以及马克思列宁主义关于阶级斗争实践的指导原则都依据于这个结论。关于这一点固然有很多可谈，但还是

①斯宾诺莎（Baruch Spinoza，1632—1677年）：荷兰唯物主义哲学家、无神论者。马克思、恩格斯都给予他很高的评价。——译注

先让我们把它搁置一边。

意识形态就如上述那样，把个体召唤或询唤为主体。就意识形态是永恒的这点讲，我一定要摒弃我在其中表明过意识形态功能作用的那个顺时形式，并且认为：意识形态一直就把个体询唤为主体了。这表明个体是一直就被意识形态询唤为主体的。这个提法必然把我们引向最后一个命题：个体一直就（always-already）是主体。因而个体相对于他们一直就是的主体来讲是“抽象的”。这似乎是个自相矛盾的命题。

个体甚至在出生前一直就是主体了。这不过是一个简单的事实，并不是什么悖论。这一点对每个人来讲都是浅显易懂的。弗洛伊德指出：个体相对于他们一直就是的主体来讲永远是抽象的，只要注意一下围绕着期望“孩子出生”这桩“喜事”的意识形态仪式就不难明白这一点。众所周知，一个将要出生的孩子是怎样被寄予如许多之期望的。简言之，上述是要说明：一个将要出生的孩子是在“温情”——即家庭（父亲的／母亲的／夫妻的／同胞的）意识形态的形式——中被期望的：它[1]将接受父姓、经历认同过程并成为一个不能被替代的人。这一切都是预先确定的。因此，孩子在出生以前一直就是一个主体了。按照特殊的家庭意识形态构型（configuration），孩子被指定为这个构型中的主体；一旦它成为母腹中的生命，它就会被“期望”于这个构型之中。这个家庭意识形态构型，就其唯一性而言，有着很精密的结构。在这种不可改变的、多少有点“病理学特征的”（可以推想这个术语所指向的任何涵义）结构中，上述主体将“找到”预先已确定的“它”的位置，即“变成”有性别的主体（男孩或女孩）。对此我不用再作补充了。意识

①指尚未出生、不知性别的孩子。——译注

形态的约束力和预定作用、所有抚养仪式其后是家庭教育显然都牵涉到弗洛伊德所研究的以性欲的前生殖器阶段和生殖器阶段的形式——即弗洛伊德按其效果记作无意识的支配形式——所表现出来的东西。但是，对这个问题我们也将它放过不谈。

让我把论述更进一步。现在我所感兴趣的是：在询唤过程的“场面调度”中，“演员们”的活动方式和他们各自所扮演的、映现于所有意识形态结构之中的角色。

一个例证：基督教的宗教意识形态

我将把我的分析限制在一个单一的、浅显易懂的例证——宗教意识形态上。因为所有意识形态的形式结构永远是相同的。伦理道德的、法律的、政治的、美学的等等意识形态都可以产生相同的实例。

现在让我们来研究一下基督教的宗教意识形态。我将运用一种修辞手法并且“让它说话”，也就是说选择一种虚构的话语。这种话语不仅用《旧约》和《新约》“说话”，不仅扮作神学家并用布道词“说话”。而且也用宗教的实践、仪态、典礼和圣礼“说话”。基督教的宗教意识形态就是这样说话的：

它说：我本人对你——一个叫彼得的人类个体讲话（每个个体都以其姓名为他人所称，就此被动意义说来，绝不是这个个体规定了他自己的姓名），是为了告诉你，有上帝存在，而且你对他负有责任。它还说：上帝借我之口亲自对你讲话（经文记有上帝之道，经外传说使它远播世上，教皇不谬说在一些微妙问题上把它确定下来）。它说：这就是你的名，你是彼得！这就是你的原初，你被永恒的上帝所创造，尽管你出生于耶稣纪元一九二〇年！这就是你在世间的位置！这就是你必须做的事！如果你像这样遵守“爱的律

法"，你就会得救，你，彼得，就会成为基督荣耀之身的一部分！等等。

这是一个相当常见的、陈腐的讲道，但同时又是一个相当令人惊奇的话语①。

令人惊奇的原因在于：如果我们认为宗教意识形态的确是对个体②讲话，以"使他们变成主体"的话（为了把彼得这个个体变为一个主体，就大声问他：是服从，还是违抗号召即上帝的诫命）；如果宗教意识形态用这些个体的姓名呼召他们，并就此认为这些个体一直就被询唤为身名同一的主体的话（以致帕斯卡的基督说："我这滴血正是为你而流！"）；如果宗教意识形态用上述方法询唤他们，而一个主体回答"是的，正是在下"的话；如果宗教意识形态使他们得到一种认识，即在这个世界上他们的确占据着它为他们选定的、属于他们自己的位置—— 一个固定的所在，从而使他们承认"那就是我，我在这里，我是当今世界的一个工人、老板或军人"的话；如果宗教意识形态使他们认识到命运决定于他们对"上帝的诫命"（法律变成爱）③所表现出的尊崇或轻蔑的话——如果一切都在众所周知的洗礼、按手礼④、圣餐式、忏悔和临终涂油礼等仪式中照此发生的话，我们就应指出：所有这些建立基督教宗教主体的"程序"都受控于一种奇异现象，即这样一个事实：能有如许多的在绝对意义上潜在的宗教主体，也就有一个独一无二的、绝对的、另一种主体——上帝。

---

①在英文中，discourse 既有"讲道"之意，也有"话语"之意。——译注

②尽管我们知道个体一直就是一个主体，但我们仍继续使用这个术语，因为它能产生一种对照效果。

③参看《旧约》"出埃及记"第 20 章，《新约》"马可福音"第 12 章。——译注

④主教按手于教徒头顶，使其坚定信仰，所以又称"坚信礼"。——译注

很容易标示这个新的、非凡的主体。只要把它写（印）成黑体字，以区别于普通字的一般主体就行了。

这表明，把个体询唤为主体是以独一无二的、占据中心位置的另一种主体的“存在”作为前提的，宗教意识形态就奉他之名把所有个体都询唤为主体。这一切都清楚地记载于经文之中①。“当时事情是这样发生的：上帝（耶和华）在云中对摩西讲话，他对摩西喊道：‘摩西！’摩西回答：‘正是在下！我是你的仆人摩西。吩咐吧，我听着呢！’于是上帝对摩西讲话，并对他说：‘我是我所是。’”②

所以说上帝是刻意地把自己确定为主体的。他借助于自己并作为自己③（“我是我所是”），以自己特有的方式来询唤他的主体即臣服于他的那个名叫摩西的个体。而摩西则因其名被询唤，且因他承认“的确”是他被上帝所呼唤，于是他承认他是一个主体，一个上帝的主体，一个臣服于上帝的主体，一个通过主体而存在并臣服于主体的主体。证据是：他服从上帝，并使他的人民服从上帝的诫命。

上帝才是主体，而摩西以及那些作为上帝子民的主体，即主体所询唤的对话者都不过是他的镜像，即他的映像罢了。人不就是照上帝的形象被创造的吗？并不像所有神学家所论证的那样，上帝本来“可以”完全不需要人的存在；反倒是上帝需要人，主体需要主体，就像人需要上帝，主体需要主体一样。进一步讲：即使主体中的上帝形象发生了可怕的颠倒（即主体迷失于诱惑即原罪之时），上帝也还是需要人，大主体也还是需要主体。

---

①我用一种综合方式来作以下引证，它不是逐字逐句的，而是“神似的”。

②参看《旧约》“出埃及记”第3章。——译注

③按信息论术语讲，“他”既是“信道”，又是“信源”。——译注

再进一步讲，上帝复制了自己并派耶稣基督作为一个被他“抛弃”的纯粹主体（直到被钉十字架才结束橄榄园的抱怨）来到世间。耶稣既是主体又是主体，既是人又是上帝，他来到世间是专门为最后的赎罪和自己的复活做准备工作的。由此看来，是上帝需要“使自己成为”一个人，主体需要变为一个主体。他似乎应为经验所知觉，为主体的眼所能见，为主体的手所能触（参看圣托马斯①的著作）。而主体之所以是主体并且臣服于主体，不过是为了在最后审判日能够像基督一样再入天国（即再入主体）罢了②。

让我们用理论术语来解释主体复制主体们以及主体把自己复制成为一个主体—主体的奇妙需要吧。

依我所见，所有意识形态的结构——比如奉独一无二的绝对主体之名把个体询唤为主体——都是映照，即都是镜像结构。而且它是一种双重映照：这种镜像复制由意识形态所构成，而它又确保了意识形态的功能作用。就像绝对主体占据着宇宙中心一样，所有意识形态也是居中而立的，并且在双重的镜像关系状态中把周围无数个体询唤为主体。意识形态就这样使主体臣服于主体，同时把他们引向主体；每个主体都能在主体身上熟视自己（现在和将来）的形象，并从中得到一种他们的确与他相联系的担保；况且福祉生自家中（就圣家庭之意讲，家庭在本质上都是神圣的），“上帝将会在家里认出他所喜悦之人”，也就是说那些认出上帝并在他身上认出自己的人将会得救。

下面我将对我们所发现的一般意识形态的情况作一概括。

---

①托马斯·阿奎那（Thomas Aguinas，1226—1274 年）：中世纪神学家和经院哲学家。他认为上帝是“自有、永有的”，并且曾论证上帝的实际存在。——译注

②三位一体的教义准确讲是一种复制学说，即主体（圣父）复制出一个主体（圣子），而他们的镜像关系状态（复制）就是圣灵。——译注

意识形态镜像结构同时确保：

1. 把个体变为主体的询唤作用；

2. 主体对主体的臣服；

3. 主体与主体的相互认识，主体之间彼此认识，以及主体的自我认识；①

4. 对上述三点的绝对担保，以及当主体认识到自己的身份并恰当地做人、行事时，对他行动一切顺利（阿门——“但愿如此”）的绝对担保。

结论：在落入唤为主体、臣服主体、普遍相识和绝对担保这四重组合系统之后，主体就“工作起来”，他们在一般情况下是“自行工作的”。除了那些不时招致（强制性）国家机器之一部分进行干预的“坏主体”之外，绝大多数（好）主体“完全是靠自己”（即靠意识形态——其具体形式被实现于意识形态国家机器之中）顺利地进行工作的。他们被安顿于意识形态国家机器的仪式所支配的实践之中。他们承认现存事物的状态，承认“事情是这样而不是那样，这就是真实”，承认他们须服从上帝，服从良知，服从神甫，服从戴高乐②，服从老板，服从工程师，要“爱人如己”等等。他们具体的物质的行为只是祈祷文中那些美妙字句（阿门——“但愿如此”）的活铭文。

主体“自行工作”这一效果的全部秘密在于我刚才所讨论的四重组合系统的头两个要素，或者说（随你偏好哪一个说法），在于主体这个术语的歧义性。通常使用这个术语时，主体实际上意

---

①黑格尔是一位（不为人知的）令人钦佩的意识形态理论家（就他是一位阐释一般性认识的理论家而言），遗憾的是他钻进了绝对知识的牛角尖；费尔巴哈是一位令人惊讶的镜像关系说的理论家，不幸他走入人类本质的死胡同。要寻找能以构筑担保学说（a theory of the guarantee）的素材，我们须求助于斯宾诺莎。

②阿尔都塞写此文时，戴高乐为法国总统。——译注

指：（1）一种自由的主观性，一个主动精神的中心，一个能控制自己行为并对之负责的人；（2）一个俯首称臣的人，他屈从于一个更高的权威，因而除了可以自由地接受他的从属地位外，他被剥夺了全部自由。这后一条注解为我们提供了这个术语歧义性的意义。它恰恰反映了下述效果：个体被询唤为（自由的）主体，以后他将（自由地）屈从于主体的诫命，也就是说，他将（自由地）接受他的臣服地位，即他将"完全自行"做出俯首帖耳的仪态和行为。没有臣服及其方式就没有主体。所以说他们"完全是自行工作的"。

"但愿如此！……"这个想要得到善果的短语证明：一切都不是"自然而然地"如此这般（"自然而然地"指在祈祷之外，即在意识形态干预之外）。这个短语证明：如果事物按照自身规律发生的话，那么这个短语也一定还是这样。这使我们一下想到，如果在生产和流通中、在日常意识中、在个体—主体（劳动的社会化技术分工在生产、剥削、压迫、意识形态灌输及科学实践中已为他们指定了各自的位置）的态度中，生产关系再生产能够得到保障的话，这个短语一定仍是这样。进一步讲，如果主体（自由地）接受对主体诫命的臣服，那么在主体的镜像认识的机制中，在个体被询唤为主体的机制中，以及在主体给予主体担保的机制中究竟存在着什么东西呢？这一机制中存在的实体，即这个在认识形式（意识形态＝误识／无知）中必须被忽视的实体最终恰恰是生产关系的再生产以及衍生于生产关系的其他关系的再生产。

1969 年 2—4 月

补遗：我借上述简要命题阐说了上层建筑的功能的某些方面及其对下层结构的干预方式，但这些命题显然是抽象的，而且遗漏了若干有待解答的重要问题。现补充如下：

1. 生产关系再生产的整个实现过程问题。

意识形态国家机器是作为这一过程的要素效力于生产关系再生产的。但仅此观点说来，也还是抽象的。

正是在生产和流通过程之内，生产关系再生产由这些过程的机制所实现。工人的训练就“完成”于这一机制之中，而且他们被定命于自己的工作岗位，如此等等。在这些过程的内部机制中可以感到不同的意识形态（尤其是法律—伦理道德意识形态）效果。

但这个看法也还很抽象。在阶级社会中，生产关系即是剥削关系，也就是敌对阶级之间的关系。因此，就统治阶级的最高目标讲，生产关系再生产就不会仅是一种为了劳动的“技术分工”中不同岗位的需要而训练与分配个体的技术操作过程。事实证明，没有不在统治阶级意识形态之内的劳动的“技术分工”，也就是说，每一项劳动的“技术”分工、每一个劳动的“技术”组织都是劳动的社会（=阶级）分工和组织的形式与面具。所以说生产关系再生产是一种阶级事业。它是在统治阶级与被剥削阶级相抗衡的阶级斗争中被实现的。

如果不采取阶级斗争观点的话，谈论生产关系再生产的整个实现过程就仍会是一种空想。因此，要采取再生产观点，就要最终采取阶级斗争观点。

2. 社会形态中存在的个别意识形态的阶级本质问题。

一般意识形态的“机制”是一种实在。我们已经看到，它可以被简缩为用几个词表达的原理（对马克思来说，这些词就像一般生产的定义那样——而在弗洛伊德著作中，这些词就像一般无意识的定义那样——“贫乏”）。如果上述机制之中有什么真理可言的话，那就在于这一机制相对于每一种意识形态的实际形成物（realideological formation）来讲，一定是抽象的。

我前面谈到过，个别意识形态是在惯例中、在它们的仪式和实践中、在意识形态国家机器中被实现的。我们已经看到，在此基础上，它们效命于阶级斗争的形式，使统治阶级和生产关系再生产得以维持下去。这种观点本身虽符合实际，但也还是抽象的。

从阶级斗争观点看，只有把国家及其机器作为确保阶级压迫和保障剥削条件及其再生产的阶级斗争机器，国家及其机器才是有意义的。没有敌对阶级就没有阶级斗争。因而提到统治阶级的阶级斗争就要提到抵抗、起义即被统治阶级的阶级斗争。

因此，意识形态国家机器并不是一般意识形态的实现，甚至它不是统治阶级意识形态的实现。就是有上帝的恩典，甚至就是夺取了国家政权，也并不能把统治阶级意识形态变成统治意识形态。只有将意识形态国家机器投入使用才能把统治阶级意识形态变成统治意识形态。在这种投用过程中，统治意识形态既被实现，也实现自身。意识形态国家机器的投入使用并不完全是自行完成的。相反，它决定于激烈而不停顿的阶级斗争中的任务标志：最初是反对前统治阶级并攻占它们在旧的与新的意识形态国家机器中的阵地，然后是反对被剥削阶级。

但是，这个关于意识形态国家机器中阶级斗争的观点仍然是抽象的。意识形态国家机器中的阶级斗争的确是阶级斗争的一个方面，有时甚至还是重要的和表面化的方面，比如 18 世纪的反宗教斗争，或如当今各资本主义国家中教育意识形态国家机器的“危机”。但它毕竟只是阶级斗争的一个方面。而阶级斗争是超出意识形态国家机器范围的。使掌权阶级能以统治意识形态干预其意识形态国家机器的那个意识形态的确是被“实现”于这些机器之中的，但它是超出意识形态国家机器范围的。因为它来自这个范围以外的地方。使被统治阶级能在上述意识形态国家机器中进行自卫和反击

的那个意识形态同样也是超出意识形态国家机器范围的，因为它也是来自这个范围以外的地方。

只有用阶级（即阶级斗争）的观点才有可能解释社会形态中存在的个别意识形态问题。从这个起点出发，不仅可以解释阶级斗争形式的实现和意识形态国家机器中统治意识形态的实现问题（就此而言，意识形态国家机器是斗争场所和标界区），而且（尤其是）可以理解实现于意识形态国家机器之中并且彼此对抗的个别意识形态的起源问题。意识形态国家机器意指统治阶级意识形态必定要被实现于其中的形式和被统治阶级必定要在其中与统治阶级进行对抗和较量的形式。如果此说不谬，那么个别意识形态就不是“出生”于意识形态国家机器中，而是来自阶级斗争中相互搏斗的社会各阶级，即来自社会各阶级的存在状况，比如它们的实践、它们的斗争经历等等。

约翰·福特的《少年林肯》

[法]《电影手册》编辑部　著

陈犀禾　译

【比尔·尼科尔斯的按语】本文最初发表于《电影手册》第223期（1970年），它已经成为众多批评文章关注的中心，以至不必多作介绍了。①它引起如此多的兴趣这一事实表明了它的重要性；同

①参见彼得·沃仑：“后记”，载《银幕》，第13卷，第3期（1972年秋季号）；《电影手册》编辑部本·布鲁斯特：“《少年林肯》的文本研究”，载《银幕》第14卷，第3期（秋季号）；布里安·亨德森：“电影结构主义批评之二”，载《电影季刊》第27卷，第2期（1973—1974年冬季号）；比尔·尼科尔斯：“风格，语法和电影”，载《电影季刊》，第28卷第3期（1975年春季号）。（收入本文集）

时，分析这样一篇雄心勃勃的文章要比仿效它（在视野和方法上仿效，而不是形式上摹仿和学舌）更容易这一事实也表明了它的重要性。它同时也表明了分析可能是理解许多类似作品的必要前提和条件，通过对这篇文章进行详尽的文本解读，可以对他们精细的方法进行深入的剖析与冷静的审视，并进一步客观地评价他们与众不同的兴趣点所具有的相对优势（例如，对影片进行逐场深思和自我反思式读解的力量，与对影片的历史决定作用进行阐释时的羸弱形成鲜明对比）。

在《银幕》杂志最初介绍本文的编者按中，曾把它和另一篇文章，即约翰·史密斯的《保守的个人主义：希区柯克英语文选》作了比较，并对《电影手册》的文章作了更积极的评价。《电影手册》编辑们的努力指出：一部可以纳入"电影／意识形态／批评"一文中建构的理论范畴的影片，是怎样借助影片表现中的形式手段和它表面的意识形态之间的裂痕和缝隙进行自我批评的；这种努力和史密斯欣赏（电影作品）统一性和连贯性的思路形成了鲜明的对比。史密斯的方法被看作是浪漫主义美学的一部分，它完全处于资产阶级意识形态的影响之下。而《电影手册》的文章坚持了对艺术（一种符号系统）进行表意分析的实践，并在这个实践中发现了质询意识形态问题的可能性。虽然这导致了（电影作品的）分裂，导致了混乱，但这正是《电影手册》的文章抓住的（电影作品）在形式上和政治上的性质，并力图对这种性质进行阐释。

林肯不是人民革命的产儿；而是普选制乏味的游戏，以及他自身对所肩负的历史使命的一无所知，把他推上了最高位置。他本来是一个平头百姓，一个缺乏智慧的光辉、缺乏特殊的性格力量、地位并不十分重要的人，一个善良的常人，通过

自学成才从石匠摇身一变成为伊利诺伊州参议员。（恩格斯和马克思，《新闻报》，1862年10月12日）

在我们同福特先生交谈中，谈到《少年林肯》中的一个镜头段落：他把林肯描绘成一个褴褛的形象，骑了一匹骡子进城去，他在一张戏院招贴面前停下来，并把目光盯在这张招贴上。“这个穷汉”，福特说，“他很希望有钱去看一场《哈姆雷特》。”后来，福特在阅读编辑整理的访谈记录时，要求我稍作改动的地方之一就是，他说他不太喜欢“把林肯先生叫作一个穷汉的念头”。（彼得·伯格丹诺维奇，《约翰·福特》，《电影展望》，伦敦，1967年）

《少年林肯》：美国影片，约翰·福特导演。编剧：拉玛尔·特诺蒂。摄影：波特·格林侬。音乐：阿尔弗雷德·纽曼。艺术指导：理查德·达伊，马克·李·科尔克。美工：托马斯·里特尔。剪辑：瓦尔特·汤普森。服装：罗伊尔。音响助理：罗伯特·帕里什。演员：亨利·方达（亚伯拉罕·林肯），爱丽丝·布拉迪（阿必盖尔·克雷），阿里恩·惠兰（汉纳·克雷），马约里·威维尔（玛丽·托德），埃迪·科林斯（埃菲·特纳尔），鲍琳·摩尔（安·卢特里奇），沃·邦德（J·帕尔默·凯斯），理查德·克伦威尔（马特·克雷），唐纳·米克（沃·费尔德），莱迪斯·狄更斯（嘉丽·苏），埃迪·奎兰（亚当·克雷），斯宾塞·查特斯（J·赫伯特A·贝尔），弥尔本·斯通（斯蒂芬·A·道格拉斯），克里夫·克拉克（谢里夫·比琳斯），罗伯特·洛维里（陪审员），查尔斯·谭宁（尼尼安·爱德华），弗朗西斯·福特（山姆·布尼），Jr.弗雷德·科勒尔（斯克拉·怀特），凯伊·里纳科尔（爱德华夫人），拉塞尔·辛普森（伍尔里奇），查尔斯·哈尔通（霍桑），克拉伦

斯·威尔逊（马松博士），埃德温·马克斯威尔（约翰·斯图亚特），罗伯特·霍曼斯（克雷先生），杰克·吉利（童年时的马特·克雷），迪克·琼斯（童年时的亚当·克雷），哈里·泰勒（理发师），路易斯·马松（职员），杰克·彭尼克（大巴克），史蒂文·兰达尔（陪审员），以及群众演员保罗·伯恩斯，弗兰克·沃斯，乔治·钱德勒，德芙·莫里斯，多诺西·沃甘，弗吉尼亚·布里萨克，伊丽莎白·琼斯等。制片人：肯尼思·麦戈文。制片主任：达里尔·F·柴纳克。拍摄：世界公司/20世纪福克斯公司，1939年。发行：联合影业公司。片长：101分钟。

一

本文是一个系列研究的开端。关于为什么需要进行这种研究，已在本刊（《电影手册》）第218期的编辑部文章中作了说明。现在我们必须详细说明这一研究工作的对象和方法，以及它的必要性的由来。迄今为止，这种必要性还仅仅处于被初步确认的阶段。

1. 研究对象：一定数量的“经典”影片，它们在今天是“可读解的”（readable）（因此，在界定方法论之前，我们先把这一研究工作称之为一种读解），因为我们能够辨别它们“书写”（inscription，铭文或书写的印迹）①的历史性：研究影片与（社会的、文化

①“书写印迹”或“铭文”（inscription）的这个用法参见雅克·德里达在“整体理论”中论及“文字”概念时的文章（《太凯尔文集》，1968年），这一概念在后来一期《银幕》杂志的文章中也被采用。《电影手册》这里的观点是：所有个别的文本都是一个被历史地决定的“文本”（历史文本）的一部分，并被刻写进这个它们在其中得以产生的历史文本。因此，对一个个别文本的读解要求从两方面进行考察：一方面是它和这个总的文本的动力关系，另一方面是这总的文本和特殊的历史事件之间的关系。——原注

的……）代码之间的关系，因为影片正是这些代码交会与互动的场所；研究影片与其他一些处于互本文空间中的影片之间的关系；由此，进一步研究这些影片与它们所传递的意识形态之间、影片与它们所要表达的特殊“时期”之间以及影片与它们所企图再现的事件（无论是现在的、过去的、历史的、神话的，还是虚构的）之间的关系。

为了方便起见，我们将沿用“经典”一词（尽管显而易见，我们必须在这个研究过程中对它加以考察，甚至提出质疑，以便最后建构起关于它的理论）。这个术语使用起来很方便，因为它大致地指代了某类电影，即通常被描述成以摹拟现实的表现方式和直线性的叙述方式（“透明性”和“直接性”）为基础，因而完全内在于一个包含并统一了各种观念的“体制”之内的那类电影。显然，我们可以把好莱坞电影看作是这种“经典电影”的典范，因为观众对这些电影的接受已完全被这个体制所支配——被限定在对电影作一种非读解式（non-reading）的观赏层面。观众的这种非读解式欣赏状态由“经典电影”的非书写风格（电影并不是文学作品）加以保证，而非书写风格则被看作是经典电影控制作用的精髓。

2.所以，我们的工作相当于对这些影片进行一种反复审视式的读解。也即是说，我们可以先以否定的方式将这种研究（读解）界定为：

①它不是（另一种）电影评论。评论的功能在于从影片中萃取一种按理想的标准构成的观念来作为这个对象的最终涵义（然而不管怎样，这种涵义仍然是含糊不清、难以捉摸的，因为对影片的谈论具有无限多的可能性）：一种游移不定、涵义扩散的虚假的读解，它抓不住电影书写的真实本质，而代之以一种简单的意识形态

话语，这个话语对某一时期的某部影片中出现的主要陈述，进行一种纯意识形态式的概述。

②它也不是一种新的阐释：即把认为已经存在于影片中的那些东西转换成一种批评性体系（元语言，meta-language）。在（元语言）的批评体系中，阐释者虽然具有注经家那样绝对的知识，然而却看不到（历史和）意识形态对他的阐释实践以及他的客体预设（object-pretext）所具有的决定作用，尽管他还不是一个把万事万物都纳入到一个预制结构中去的宗教经典注释家。

③它也不是一种把对象想象为一个封闭结构后所做的解剖，即把较小而又较“离散的”单元逐个地编目分类；换句话说，这种“解剖”不顾影片制作者书写计划预先确定的目标，只是把要素列成清单，并赋予原始对象一部分可理解性，就声称解构、然后又重构了那个对象，而对书写的历史动力不作任何考虑。总之，它也不是像这样一种机械式的结构性读解。

④最后，它也不是一种非神秘化的读解。这种非神秘化的读解会在一种机械地运用唯物主义知识的名义下，重新确定这部影片在历史决定作用中的位置，“揭示”它的假设，揭露它的问题和它的美学偏见，以及批判它的陈述，以便看到它的彻底现形并认为最终解决了它（去除了对象的神秘感）。这等于还没有把婴孩沾湿就把他和洗澡水一齐倒了出去。更确切地说，这种研究就会用一种道德说教的方式、用一种把“善”从“恶”中分离出来的观点来处理这部影片，而回避对它进行任何有效的读解（一种有效的读解只能是这样：回到它自身内在的译解方式，把它的功能结合到它所产生的文本中去，这种研究跟炫耀一种方法——即使是马克思列宁主义的方法——并满足于此的态度完全不同）。

值得提醒的是，一种对于概念（可能甚至是那些严格建立的概

念）表面地和机械地运用，总是试图通过理论实践①的检验；（尽管早就成了定论）一件艺术作品不能按照一种线形的、表现性的、直接的因果关系同它的社会—历史背景相连接（除非有人陷入了一种简化论者的历史决定论中），而是与社会—历史背景有一个复杂的、折射的、离心的关系，对此必须要严格地加以阐明（因此，借口说因为“经典的”好莱坞电影是资本主义体系的一个组成部分，它只能反映这个体系，所以应该抛弃，这是过分简单化的做法）。瓦尔特·本雅明强烈坚持，绝对不能把文学作品（任何类似的艺术产品）看作一种生产关系的被动反映，而是应当看作是居于这些关系中，并且产生作用（很明显，他谈的是进步作品，包括过去的、现在的和将来的；但是，即使是看起来对资本主义生产关系缺少任何有意识批判的艺术作品，一个唯物主义者的读解必须同样地对待。我们以后还要回过头来以更大篇幅对这种“作为制片人的作者”的基本概念加以讨论）。这方面我们必须再次援引马舍雷的关于文学作品生产的论述（尤其是指那些关于列宁主义者对托洛茨基和普列汉诺夫在托尔斯泰问题上过分简单化立场的纠正）和巴迪欧的关于美学过程的自律性以及关于历史真实／意识形态／作者（指地位而不是指“内在作用”）／作品的复杂关系的论述。

而且，假如对意识形态的假设和意识形态的产物加以指责，并把它们称为曲解和错误，这从来不足以保证使那些运用这种批评术的人自己产生出真理，更不足以阐明他们所反对的那些事物的真相。所以，去要求一部影片对没有说明那些构成它基础的主张和认识负责，这是荒谬的；而且以这同一知识的名义（在这种情况下，

---

①阿尔都塞把实践分为经济实践、政治实践、意识形态实践和理论实践四种，前三种实践构成社会经济形态，而理论实践则形成理论知识。——译注

历史唯物主义的科学必须是作为一种灵活的方法来运用，而不是作为一种教条）去解构它，那是太容易了（但是有什么用处呢？）。为避免被指责为不实事求是，让我们澄清那些在第④点中所提出的有关电影批评领域内最极端的立场和观点。

3. 在这一点上我们似乎碰到了一个矛盾：我们既不满足于要求一部影片利用它的背景来证明它自身的合理性，同时我们又拒绝去寻找"深度"，拒绝从一种"直观的意义"到某种"隐蔽的意义"；我们不满足于它所说的（包括它想说的）。但是这只是一种表面上的矛盾。现在要做的是在一种积极读解的过程中对这些影片进行反复的段落分析，使它们说出包含在它们没说的中间那些它们必须说的东西，去揭露它们结构中的缺失；这些既不是这部作品的过失（因为这些影片，正像让-皮埃尔·欧达已经清楚论证了的——见本刊上期——是技巧非常卓越的电影制作者制作的），也不是作者方面的一种骗术（他为什么要搞这种骗术？）；它们是"结构性虚空"（structuring absence），永远被移置和替换，一种多重决定作用（overdetermination），它是这些话语实现的唯一可能的基础，没说的包括在已经说出来的里面，并且对它的结构来说是必要的。简而言之，用阿尔都塞的话来说——"被排除在外的事物的内在的影子"。

我们所要研究的那些影片不需要把这些虚空填满，它们既不要求一种目的论的读解，我们也不要求它们指明其外在的影子（当然不是纯粹地和简单地排除它们）；所涉及的一切都是为了全面研究它们的陈述以找到它们合适的位置，以一种与它们的写作相称的积极读解去揭示已经存在于那里、然而却是沉默的东西（参见巴特和丹尼隐迹纸本①的概念），是要使它们不仅仅说出"说的是什么，

①指可用化学方法使原迹复现的羊皮纸稿本。——译注

以及（因为它们不想说而）没说的是什么”（J·A·密勒。我们还要加上一句：那些想留着不说的东西，仍然是属于应该要说的）。

4. 这样一项工作有什么作用呢？要是读者没有把这种研究设想为一次“重访好莱坞”，我们将非常感激。要是真的有人这样打算，我们将奉劝他不必再读下面的段落。至于其余的人我们要说：（首先）上面所提到的结构性的缺失以及由其确定的替代性场景设置，与性欲的“他者场景”具有某种关联，而所谓的“他者场景”正是政治；（其次）我们的读解将指出这种（政治的和色情的）双重的压抑（这种种压抑不可能一劳永逸地指出并使其保持不变，而是必须被写入不断更新的压抑过程中去）。这种双重的压抑性质使我们能推断出它的答案，而这个答案所回答的问题里必然有两种具有超决定作用的话语起了主要的作用：即马克思主义和弗洛伊德的学说。这就是为什么我们不去选择那些表面上看来具有“杰作”价值的影片，而宁可选择由于它们写作上的否定力量为读解提供了足够空间（scope）的影片作为读解对象的原因：因为它们是能够被“重写”的。

二　1938—1939 年的好莱坞

1929 年经济危机的后果之一是，大的金融集团（摩根、洛克菲勒、杜邦、赫斯特、通用汽车等）加强了对正面临困境的好莱坞电影公司（这些公司正被有声电影“新的专利斗争”所削弱）的控制。

早在 1935 年，五家公司（派拉蒙、华纳、米高梅、福克斯、雷电华）以及三家小公司（环球、哥伦比亚、联艺）已完全被银行家和金融家所控制，这些银行和财团往往是直接与某一公司或另一公

司挂钩的。大企业对好莱坞的把持本身已经（且不说经济管理和美国电影的意识形态方向）把八家公司重新组合为“电影制片人协会”（MPPA），并建立了一个自审制的中心体系（“海斯法典”：被认为是清教徒式的美国金融界、主要股票掌握者、纽约的头面人物摩根在这个纲领中贯彻了一套真正的审查制度）。

正好在1935年，威廉·福克斯的福克斯公司（创建于1914年）与达里尔·柴纳克的20世纪制片公司在大通银行的赞助下合并成立了20世纪福克斯公司，柴纳克任副总裁并控制了这一公司。

在同一时期内，主要是在1937—1938年，美国电影业在票房收入方面遭遇到极为严峻的困难（这首先是经济衰退而造成的后果，后来，随着情况越来越糟，终于导致好莱坞的明星储备缺乏新的来源）；银行董事会对此感到非常担心，从而下令把电影生产费用削减到最低限度，即颁布了“最大限度缩减制作成本”的命令。这种国内市场的危机（在一定范围内，好莱坞影片能够从国内市场销售中赚回其全部成本，海外的销售则是利润的主要来源）因为国外销售收入的减少而进一步恶化；这是由于欧洲的政治局势所造成的，德国和意大利的市场逐渐对美国电影关闭，并且实行了通货封锁。

三　1938—1939年的美国

在经济危机中期阶段的1932年，民主党人罗斯福接替了共和党人胡佛，当选美国总统。胡佛的经济政策（有利于托拉斯和通货紧缩者）和社会政策（让地方团体和慈善机构去处理失业问题，参见卡普拉导演的《狄兹先生进城》）既不能避免危机，也不能抑制危机的影响。罗斯福的政策正好相反：把联邦介入到整个国家的经济和社会生活中去；把各个州作为私人力量（“新政”）；建立联邦

介入机制和公共事业机构，进一步干预过去为各州立法机关和私营公司所保持的权益和领域（一种受到国家控制的经济制度、社会预算等）。但罗斯福的许多措施都遭到了共和党人和大企业的激烈反对。1935 年，他们的反对成功了：联邦最高法院宣布罗斯福的联邦经济介入机构是违反宪法的（因为它们干预了各州的权益）。但是在 1936 年，罗斯福的第二次胜利粉碎了这些阴谋，受到改组威胁的联邦最高法院最终承认了"新政"的社会政策以及（其他方面还包括）成立工会的权力。

在美国的社会结构方面，危机及其补救办法强化了联邦政府的力量，增进了联邦对各个州政府和托拉斯政策的控制：通过"有条件的补助办法"，全国性的经济计划、社会调节政策，联邦政府控制了广阔的领域，这些领域过去完全被各州当局和自由企业的利益所控制。到了 1937 年，对宪法第十修正案的"二元论"解释——在各州的经济和社会政策方面（他们的私有领域）阻止任何联邦介入——也被最高法院的决议予以废除。联邦权力在各个方面的加强相应地导致了总统权力的增强。

但是，就在 1937 年，发生了一次新的经济危机：经济活动能力比 1929 年降低了百分之三十七，1938 年的失业人数又超过了一千万，（尽管主要公共事业方面有所复兴）1939 年的失业人数仍维持在九百万（参见《愤怒的葡萄》）。战争（军火工业成为经济中的龙头）由于提供了充分的就业机会而有助于结束这场新的危机……

联邦政府的中央集权制，孤立主义，经济改组（包括好莱坞），民主党和共和党之间对立的加剧，新的国内和国际危机的威胁，以及好莱坞自身的危机与限制：这些都是 1939 年《少年林肯》开拍时相当阴暗的历史背景。

毫无疑问，要从总体上或者分别就这些因素对这部影片的拍

摄及其所包含的意识形态“信息”所产生的影响进行评估，是非常困难的，但确是非常必要的。电影在好莱坞，比在别处更是不那么“清白”的。由于资本主义体系的债权人受制于它自身的限制、种种危机和矛盾的影响，作为意识形态上层建筑的主要工具，美国电影在它存在的各个层面上都是受到制约和决定的。作为资本主义体系和它的意识形态的产物，电影的任务是对自身进行再生产，然后再去帮助资本主义体系内其他的生存者。但是，要根据每部影片的特征把它们插入到这个循环中；如果有人满足于认为，每部好莱坞影片肯定都是为了巩固和扩展美国资本主义思想意识形态，那么这等于没有分析；这种特殊性恰恰是这部影片和意识形态的关键（每一部影片与其意识形态的联系方式很少是相同的），是必须被仔细加以研究的方面（见第一节）。

四　福克斯与柴纳克

由于和大企业的密切联系，（摄制了《少年林肯》的）20 世纪福克斯公司也支持共和党。从一开始，共和党就是“大家族”的党。随着工业的发展（并作为工业发展的一个工具），它很快就成为“大企业的党”，并遵从其社会和经济政策，例如：支持工业的保护主义，反工会的斗争，道德上的反动和种族主义（直接地针对移民和黑人——这个党在林肯时代曾短暂地维护过黑人。但是众所周知，这仍然是由于经济原因和来自宗教集团的压力。这些集团在五十年后发动了一场反对任何“非美”事物的运动）。

在 1928 到 1932 年胡佛总统执政期间，共和党得到某些好莱坞大亨的财政支持（洛克菲勒、杜邦、通用汽车等财团）。在 1928 年竞选期间，上榜“美国名人录”的人有 87％都支持胡佛。胡佛把财

政赞助者安插到政府管理的重要岗位上：当时的财政部长不是别人，而正是世界首富梅隆（兹举他拟定的一项财政政策为例：他把所得税的上限从1919年的65%降低到1921年的50%，接着又在1929年降低到26%）。

美国的大企业被罗斯福所迫，曾经做出了一些让步，但当大萧条的后果刚刚有所缓和，他们就开始与罗斯福的“新政”为敌（例如，私营的电气公司从那些支持罗斯福和他的田纳西流域政权的报纸上撤销他们的广告——这种举动在美国无异于对该报纸判处死刑），并且这些大企业在他们权力范围内所做的每一件事都是为了（共和党）赢得1940年的选举。

所有这些事实都可以让我们来设想，在1938—1939年期间，（也是）由共和党人柴纳克所经营的福克斯公司用它自己的方式，通过拍摄一部传奇式人物林肯的影片，加入到共和党人的攻势中去。林肯不仅在所有担任过总统的共和党人中最有声望，而且从整个来说，由于他的低微出身、他的单纯、他的正义、他在历史上的作用、他的丰功伟绩，甚至他的死亡等种种方面的传奇色彩，他是唯一一个能受到群众拥护的人。

无疑，这一选择对于福克斯公司方面来说绝不是偶然的（公司通过柴纳克和合同制片人肯尼思·麦戈文做出最初的规划——他们通常对最初的制片规划负有责任，而不是导演福特），因为在前一演出季，民主党人舍伍德的戏剧《亚伯·林肯在伊利诺伊》在百老汇获得了巨大的成功。很可能同时考虑到要抢在好莱坞改编舍伍德的戏剧的计划之前（约翰·克伦威尔和雷蒙德·马赛的影片同年推出并非常成功，不像福特的影片反应冷淡），并作为对这一戏剧的回击，同时还由于林肯的神话有利于共和党人，柴纳克立即把《少年林肯》投入摄制。然而，把影片的政治决定论作过分的夸大则可

能是错误的，因为与柴纳克的个人作品、以宣传公司路线为己任的影片如《愤怒的葡萄》或《威尔逊》等相反，在《少年林肯》中看不到这种政治决定论因素。

制片人肯尼思·麦戈文过去是一个戏剧界的知名人士。他曾同罗伯特·埃德蒙·琼斯和尤金·奥尼尔一起担任过“省市剧院”（Provincetown Playhouse）的经理，对美国戏剧界有过相当大的影响。同时，他还是福特的朋友，他们是在拍摄《告密者》期间在雷电华认识的。麦戈文在1935年进入福克斯（在那里制作了《四个男人和一个祈祷者》等片），并成为历史传记片方面的负责人，这类影片是福克斯公司的核心产品。

《少年林肯》根本不是福克斯公司1939年最重要的影片，但这部影片是在极为有利的条件下摄制的。至少在拍摄阶段，这部影片的原作很少受到歪曲和修改，这种情况是少有的：在麦戈文进入福克斯工作的八年期间（1935—1943年）共摄制了三十部影片，其中只有两部影片是由一个人执笔完成的，《少年林肯》是其中之一（由拉玛尔·特诺蒂编剧，另一部是由S·M·海尔曼编剧的《弗兰克·唐姆斯的归来》）。另外一件事要提一下：这两个剧本都是在与导演紧密合作中写成的，因此导演是在很早阶段就参与其中，而不是到了最后时刻才被选定。而这种最后选定则是好莱坞的一个惯例，即使在福克斯公司（“导演制片厂”）也是这样。福特在讲到这部影片剧本时说“我们是一起编写的”（和拉玛尔·特诺蒂）。这是一个少有的（如果不是绝无仅有的）来自福特本人的声明。

拉玛尔·特诺蒂在专为福克斯公司从事历史影片剧本写作以前，已经为福特编写过两部关于旧时代美国的喜剧（一种被称为“美国传说”的作品）《牧师法官》和《河湾上的汽船》（在福特导演了《少年林肯》之后，还写过《莫霍克人的鼓声》）。

这个剧本有一整段的故事背景紧紧围绕私刑和法律而展开。这一主题在30年代电影中非常盛行，是和当时草率的审判（私刑）有所增长、强盗行径猖獗、三K党等恐怖主义组织的死灰复燃等社会问题有关的（参见朗格的《狂怒》、默文·利罗伊的《他们永不忘记》和阿奇·梅约的《黑人军团》)。特诺蒂是一个南方人（他出生于亚特兰大州，在做赫斯特的一个地方报的编辑之前曾当过刑事记者），他把林肯一件最著名的轶事与他自己年轻时的一个回忆结合起来。“当特诺蒂在乔治亚州当记者的时候，曾经报道一个案件：两个年轻人被指控犯有谋杀罪，他们的母亲是唯一的证人，但她不愿说出哪个孩子犯了罪。结果这两个年轻人都被判处绞刑”（罗伯特·G·狄克逊：《肯尼思·麦戈文》，载《电影评论》1963年10月号）。在林肯故事中的情形是，一个证人声明他在月光下看到一个林肯的熟人（达夫·阿姆斯特朗）参与了一件谋杀案。林肯用一本历书作为证据进行争辩，他说：那天晚上是那么黑，所以那个证人要想看到任何东西都是不可能的。这一抗辩，赢得了对阿姆斯特朗宣告无罪的判决。

五 福特与林肯

福特已经在福克斯公司度过了自己的大部分创作生涯，他在1920—1935年间拍摄了38部影片！自从柴纳克接手以后，他在两年内制作了四部影片，第一部是1936年拍的《夏克岛囚犯》（又名《我没有杀害林肯》）。之所以把这个拍摄计划托付给他，因为他被认为是公司老资格的、值得信赖的导演。当年，同样是与柴纳克合作，福特又拍摄了《莫霍克人的鼓声》（该片的意识形态倾向性是显而易见的：先驱者们的斗争，他们同印第安人结

成联盟，与华盛顿和辉格党人肩并肩共同反对英国人）；在1940年摄制的《愤怒的葡萄》中，他为1938—1939年的美国描绘了一幅相当阴暗的图画。尽管他自称对政治不感兴趣，但我们知道福特在任何情况下总是十分赞扬作为一个历史人物和一个普通人的林肯。福特也自称出身于贫寒的农家——但是，这种和林肯作为一个普通人的紧密联系又被以下因素所冲淡，因为福特也是爱尔兰人和天主教徒。

1924年，林肯已经在《铁马》中以支持建筑横贯大陆铁路的形象出现过（工业和统一）。在《夏克岛囚犯》一片的开头，我们看到林肯在内战之后要求乐队演奏一曲《狄克西》①（这一曲调他在《少年林肯》中“已经”演奏过了②）；影片还通过演奏十三州邦联赞歌的方式，象征性地强调了林肯促进统一的伟绩、非报复性的性格，以及他对美国南部各州深切的同情。在影片《军士拉特利奇》（1960年）中，林肯在反对奴隶制度方面被视为黑人的救世主。在《征服西部》（1962年）中林肯作为战略家出现。最后在《切安尼之秋》（1964年）中，林肯从一个面临绝境的政治家一变而为一个能够消除任何危机的典范。

这些影片的每一部，都集中关注林肯一个特定的方面，或是想象中的林肯的品格，或者是他复杂的历史作用，从而使他成为在所有场合下都能起作用的一个万能的角色。在福特的故事中，林肯一直是作为一种神话、一个值得仿效的人物、一个美国的象征出现，他到处介入都是理所当然的，几乎完全同福特的道德观和思想意识相一致。在像《少年林肯》那样的一部影片中情况不同的是，他成

①1859年美国南北战争时期一首歌颂南方的流行曲。——译注

②《少年林肯》虽拍摄在后，但其故事在前，故说已经。——译注

为了故事中的主人公。我们将会看到，在用了许多变形和虚构的手法后（通过他艺术虚构的过程和他的历史真实中的虚构成分），他只能被刻画成一个福特式的人物。

六　意识形态的运作

《少年林肯》的主题是什么？从表面和文本上看这是关于林肯青年时代的故事（根据经典的文化模式——“学徒和游历”）。它通过简单地按时间顺序把事件展开（通过经典电影所特有的直接化和现实化效果），使得那些事件在我们眼前就像是第一次发生；但是事实上，它是根据神话和不朽的原则把林肯这个历史人物重新制造过了。

这种意识形态的意图看来是清楚而简单的——带有启迪和辩护的形式。当然，如果人们只是从它的陈述来考虑，把这些陈述作为一个可以分离的意识形态的陈述，从它由以实现和书写（铭刻）的复杂的决定作用的网络中分离出来——通过这个决定网络它甚至可能批判自身——那么通过一种使之非神秘化式的阅读（见第一节），很容易对影片进行一种建立在错觉基础上的解构。相反地，我们的工作将在于使这个网络按它自身的复杂性活动起来，在这种情况下，为福特创作所特有的哲学假设（唯心主义，神学主义）、政治决定因素（共和主义，资本主义）和相对自发的美学处理（人物，电影能指，叙事模式）同时介入。如果我们的工作（它必须保持论述的线性连贯性）会暂时中断影片中决定作用的连锁顺序，那么它将会始终关注它们之间的关系：因而它要求在所有的层次上进行一种反复的读解。

七 方法论

《少年林肯》像绝大多数好莱坞影片一样，遵循一种线性的、按时间顺序的叙事方式展开。在这种叙事传统中，事件一个接一个，好像按照某种“自然的”顺序和逻辑在发展。于是，我们面临两种读解方式的选择：或者，在讨论到每一个决定性契机的时候，同时涉及所有的相关场面；或者，在其故事的时间顺序中呈现每一个场面，并逐一地讨论那些决定性契机，将着重点放在我们认为是主要的决定性因素上（关键性的表意作用）①，并指出次要的决定性因素，而这些次要的决定性因素可能在别的某些场次中会成为主要的决定因素。第一种方法在把影片作为一种读解的对象（一种文本）时，恐怕同时也接受了它整体的超决定网络，而不去考虑那种压制性的作用，这种压制性作用，在每一场中，决定了一个关键性的表意作用的实现方式；而第二种方法是把自身放在每一场的关键性意指作用的基础之上，以便理解确立这个剧本的作用方式（超决定作用和压制作用）。

第一种方法的弊端是把影片变成了一个可以先验地读解的文本②；第二种方法的优点在于使这种读解本身参与进影片变成为文本的过程中，有利于保证只根据影片在每个进展时刻中写作影

①表意作用（signification）：即能指与所指之间的关系。符号学中通常把具体性的（作为物理实体的）指示者和所指者与记号关系中的能指（signifier）和所指（signified）区别开来。指示者与所指者之间的关系称作“指示作用”（designation）。所指者与所指（意义）不一定同一，如我们用“狼”“指示”具体的野兽，又可用它“意指”某种凶狠性格（的人）。一般往往把后者称作能指的“意义”。意义与所指者的区分被认为是基本性的。因而意指作用强调能指与其一切可能所指的关系的研究。——转引《结构主义》，1981 年，商务印书馆，第 161 页。

②指读者用一个先验的模式去套作品。——译注

片的思路对影片进行读解。因此，我们选择的是后一种方法。我们完全意识到我们读解的过程将会受到影片如何分“切”成段落的影响。①但是，我们的工作还将包括，通过使各个段落相互之间和在相互之中活动起来，去破除各个场的终止点。

八　诗

在片头字幕过去之后（以同样的图像风格：即刻在大理石上），有一首以若干问题组成的诗《如果她还会回到人间》，这是一首林肯的母亲会问的、有关她孩子命运的诗。

（1）这个时刻让我们立刻注意到从影片一开始就加以刻画的母亲形象，那是一位不存在的母亲，已经去世，一个在后来才产生充分效果的象征性人物。

（2）另一方面，问题的排列方式预示了影片的进展，它特别指出了林肯面临选择时将会遇到的种种困惑：这首诗的提问形式，像一个母体，产生出一个双元体系（在两种职业、两个馅饼、两个原告、两个被告等等之间进行选择的必然性），电影的虚构就是根据这个体系组织起来的（见第十四节）。

（3）实际上，这首诗将这些问题呈现为尚待回答的，其主要功能是建立起影片的二元论性质，并引发一种双重读解的过程。而实际上它们只是一种伪装的问题，因为它们已经假定观众对于林肯作为历史人物是了解的。这首诗用邀请观众来问自己这些实际上他们已经有了答案的“问题”的方式，来引导他们去考察历史——某些

---

①可参见布里安·安德逊《长镜头》一文。安德逊对段落的“切”下了一个定义，认为它进入了镜头，并决定着镜头本身的性质。——译注

对林肯来说已经发生了的事情——就好像它们“还正在发生”。与此相似，一方面按照一种“纪事体”的故事结构（种种事件“自然的”并列和连接，似乎它们并不是被任何决定论和直接指向一个必然结局的意向所支配的）来表演；另一方面则设计了一些虚构的不确定性空间，在这些场面里往往有一个关键的选择必须由这个主人公来做出（就像这场游戏早先没有表演过，林肯没有进入过历史，就像他的每一个决定都是在当场、当时做出的），因而使这部影片产生了一种林肯神话自然化的效果（就观众的思想而论，这个神话是已经存在的）。

由于观众对神话的了解是按事件的时间顺序加以回溯，并且由于这种神话是采用了这种按时间分段的自然主义重写方式，从而强加给观众一种将来完成时的阅读。“在我的故事中展现的东西，不是过去曾经有过而后来不再有的，也不是现在对我是已经完成了的，而是对我说来正在形成过程中的、将来完成的东西。”（拉康）

在这里，我们看到了一个经典的意识形态运作方式无形中的自我暴露：它常常提出一些已经有答案的问题，即在事情发生过后再来设计问题，而此时它的答案事实上是已经确定了的，答案成了问题存在的条件。

九　竞选演说

第一场。一位穿着城镇服装的政治家（约翰·T·斯图亚特，后来成为林肯在斯普林菲尔德的伙伴）对着一些农民发表演讲。他抨击那些掌握权力的腐败的政治人物和美国总统安德鲁·杰克逊；然后介绍自己推荐的当地候选人：年轻的林肯。我们看见林肯出现的第一个镜头是，他正坐在一只桶上，只穿着衬衫，脚上穿着沉重

的靴子（任何人都看得出这种典型的福特式的不修边幅的英雄人物的姿态，他刚从远方归来，或高于一切的样子）。在下一个镜头中，林肯在对农民听众们作演讲，他以一种友善的口吻（但不是没有一点儿神经质地）宣称："我的政纲简单而美妙，就像你们太太们的舞蹈，我赞成建立一所国家银行并为大家谋福利。"他的第一句话是："你们都知道我是谁，平凡的亚伯拉罕·林肯——"这句话不仅对影片中的听众说的，事实上银幕上根本不存在那些听众；同时也是对电影院的观众说的，观众被带入到电影的时空中去了。从而，这种未来完成时的处理方法在这里得到直接地证实（见第八节）。

这个（竞选）纲领就是当时持反对党立场的辉格党的政纲。它实质上是新兴美国资本主义的政纲：有利于国民工业生产的保护主义，有利于资金在所属各州流通的国家银行。这第一点在共和党的纲领中历来都占有一席之地（这样，1939 年的观众就很容易心领神会）；第二点使我们想起了历史：在 1830 年前，当辉格党掌权的时候，曾经创办了国家银行（帮助发展美国北部的工业），继任的杰克逊总统企图去削弱它；于是保卫这家银行成为辉格党人（后来成为共和党）的要求之一。

（1）这个作为影片开场白的特定的政治注脚具有明显的作用，其目的就是要把林肯表现为共和党的候选人（在将来完成时中，他就是总统，未来的优胜者）。

（2）但是，随即表现出来的对那些"腐败的政治人物"的抨击与蔑视，不但直接针对了那些"腐败的政治人物"，并在对比中强化了林肯的政纲——它被称作"一种舞蹈"，还起到了一种强烈的推荐作用，即推荐他（以及在他召唤之下的共和党）作为政治上的反对派和有能力处理那些"政治问题"的候选人。此外，我们

以后还将看到，不只是他的“对手”的政治、甚至所有的“政治”都是“腐败的”，都被以道德的名义予以谴责（林肯的形象——作为与政客相对的正义的捍卫者、与投机者相对的不妥协者，与他的对手道格拉斯和那位检察官的品质形成鲜明对照）。

这种政治上的贬低，支持和巩固了这部影片唯心主义的构想（见第四节和第六节）：道德上的善比之于政治上的狡诈，精神比之于言辞更有价值（参见第四节、第六节、第八节）。（同样，政治话题后来又再度出现，或者成为醉汉们讨论的对象：J·P·凯斯和他的助手之间的争吵；或者成为社会名流谈话的对象：玛丽·托德和道格拉斯之间在马车里一场中的对话。）

然而，这里最值得注意的是，竞选纲领的各个要点是林肯和政治之间积极关系的唯一迹象，而其他所有方面都是否定性的（把林肯从众多的“政客”中区分出来）。

（3）我们可能会感到奇怪，一部关于林肯青年时代的影片，怎么可能从这位未来总统的经历中消除真正政治性的方面。能如此地表现（省略）他未来总统生涯的真正的政治态度。这一重要的省略对于影片想要达到的漫不经心的意识形态目的来说，绝不是偶然的。通过再一次利用观众对林肯的政治作用和历史作用的知识来建构影片，有助于建立这样一种观念：这些是基于一种“道德高于一切政治”的观念，并由此获得合法性（这样能使人们忽视这有利于他们自己的事业），以及林肯总是从与法律的密切关系中，从一种（自然的和／或神授的）对“善”和“恶”的知识中获得威信和力量。林肯起步于政治，但很快升华到道德的层次、神授的权利，这对于唯心主义的话语来说比一切政治更原始、更有价值。确实，影片的第一场已经把林肯表现为一个政治候选人，但是既没有提供有关什么可能把他带到政治舞台上来的任何信息：根源

的隐蔽（他个人的、家庭的、出身的根源，以及他政治认识的来源，无论如何还有最根本的根源，即“他所受过的教育”）确立了这个人物神话的本性；也没有提供关于竞选结果的信息（我们知道他是被击败的，并且在别的方面，由于共和党人的失败而导致国家银行计划的搁浅）。就像它们事实上无关紧要，看上去已经明显地具有神话和命运的意义。林肯的这个角色使所有的政治都显得无关紧要了。

但是，这部影片的意识形态的任务正是建立在这种对政治进行压制和贬低的基础之上的，这种政治贬低本身就是政治假设的一个直接后果（这种道德与政治之间永无休止的人为的唯心主义者的争辩：笛卡儿对马基雅维利），就它为观众所接受的方面而言，这种压制具有一种相当于政治性质的后果。我们知道美国资本主义（以及历来代表了这种资本主义的共和党）的意识形态是为了维护它神圣的权利，并使这种观念在人们头脑中以万世长存的名义，以自然的名义甚至生物学的名义固定下来（参见本杰明·富兰克林的著名公式：“要记住钱有生产和增殖的能力”），并鼓吹它是一种万能的“善”和“力”。这种由政治上的隐蔽（指在美国的社会关系方面，在林肯的经历方面）所组成的计划，在唯心主义道德观的面具下，通过显示“精神性”，具有用金色的神话给资本的起源进行镀金的作用，美国资本主义相信在这种“精神性”中找到了它的起源和看到它万世长存的正当理由。林肯未来的种子早就在他的青年时代播下——美国的未来（它的永存的价值）已经写进了林肯的美德中去了，包括共和党和资本主义。

（4）最后，由于对林肯政治背景的全面压制，他的主要的历史—政治特征，即他反对实行奴隶制的南方各州的斗争，就从影片的各个场景中消失了。确实，反对蓄奴制的斗争无论是在有关林肯

的历史中，还是在有关他的传说中，都是他的主要特征，但是它既没有出现在影片开头的政治场景中，也没出现在影片的其余部分。而林肯主要是由于这个原因而使得他的存在比其他总统（共和党的或者其他的）更多地载入了美国的史册。

最奇怪的是，影片只有一处涉及奴隶制（这个例外具有显著的意义）：林肯对被告的一家解释说，他不得不离开家乡的原因是由于“奴隶都涌了进来，白人老乡的生活正处于一个困难时期”。这个看法强调问题的经济方面，却忽略了其道德和人道主义方面的因素，并且似乎和上面表达的观点相矛盾（道德高于政治）。虽然林肯在那一场自己没有这么说（见第十九节），他在想象中把自己放到这个穷苦农民家庭孩子的角色中去了。他回忆起他自己的出身只是一个贫穷的白人，像一般人那样遭到失业。因此，这里的重点是放在经济问题上，即白人的经济问题，而不是黑人的经济问题。

在影片这一场里，未说的，即对林肯最突出的政治方面的情况的排除，也不可能是偶然的（这个“遗漏”看来是巨大的！），它必然有重大的政治涵义。

一方面，确实有必要把林肯表现为美国的统一者、协调者而不是分裂者（这就是他为什么喜欢演奏“狄克西”的原因：他是一个南方人）。另一方面，我们知道共和党以经济机会主义而成为废奴主义者，而在国内战争以后很快地或多或少以种族主义者和种族分离主义者的面目重新出现。（虽然林肯主张对黑人的一种进步的解放，但这种解放只是慢慢地给他们与白人相等的权利。）他从来没有隐瞒他所要求的对取消黑人种族隔离的某些限制。考虑到这部影片在以上所提到的背景中（见第三节、第四节）可能会带来的政治冲击，这种坚持林肯是一个解放者的描写可能是不得体的。

所以，这个特征就消失了，从这位英雄人物的年轻时代排除出

去了，一直到后来似乎也没有出现过，而所有传奇人物的其他特征倒是从影片一开头就出现，并按照影片的既定目标赋予价值。

把林肯传奇的主要方面（国内战争）搁置起来，这样就赋予了这个传奇一种政治用途，同时，通过阉割林肯历史的政治方面，来增强这个神话的理想化程度。

但是，把这个重要的标志排除在林肯的政治活动之外，可能是由于所有别的方面都被猛烈地排除了（除了以上所提到的简略的正面或反面的标志外，这些标志在任何情况下在故事中出现，都指明了共和党的事业盖有神话的印章——也表明了整体的政治压抑），也可能是由于这一因素立刻就会把影片置于纯意识形态的层面上（林肯的非历史性质，他的象征性价值）。

这样，这部影片所投射的政治意义不是一种直接的政治话语，而是一种道德的话语。历史几乎完全被简约为神话的内容，其中过去和未来都不能、或至多只能以“特定重复”（specific repetition）的形式存在于影片中。它们遵循一种目的论的模式，把历史呈现为一颗“先在”种子连续和线性的发展；把未来表现为包含在过去中间（预期的、宿命论的）。那里的每一件事，那个历史场景中的所有角色和人物都在他们预定的位置上（玛丽·托德将成为林肯的妻子，道格拉斯将在总统选举中被他击败等等），直到林肯之死：在一个场面中——在这部影片开始发行时，福克斯公司把这个场面剪掉了——人们能够看到林肯站在一家正在上演《哈姆雷特》的剧院前，脸朝着（布思家庭）剧团的一个演员——他未来的凶手，如何作出决定（见第十四节）和如何统一（国家）的问题已经提出来了……而独独遗漏了人物主要的历史特征，这个神话最初正是由此而结构起来的。

然而，这样的压抑之所以可能并为观众所接受，是因为影片处

理的是大家“已知的”林肯的事迹，而把它表现得就像它是一个不认识的因素，或至少是一个不知道的因素（何况，有些事情没有人想去知道得更多一些，因为知道了也是很容易被忘记的）：这是神话既定的构成力量，它不但允许它的再生产，而且允许它重定方向。林肯的结局是大家所知道的事实，当把它再陈述时，影片作部分的省略是允许的。但这里的问题不是建构一个神话，而是想把它作为现实，甚至进而要把它历史的根基去掉，以便释放出它万能的和永恒的意义。“说出来的东西”，林肯的青年时代，事实上是通过林肯神话的过滤作用而被改写了的东西。这部影片不但确立了林肯的整个命运（目的论的轴心），而且也只有这样才能显示出他是命定值得永存不朽的人物（神学上的轴心）。一种在历史轴心终点的——被取消和被神化的历史——增加和减少的双重手段，把所有不纯净的东西加以反复清洗，这样，可复原再用的东西就不仅仅是为了道德的目的，而且是被资本主义的意识形态重新肯定了的道德。道德不仅仅拒绝了政治，而且超越了历史，它也重新改写了政治和历史。

十　书

故事似乎是以林肯的竞选演讲作为开端的：竞选活动，选举……一个问题被提出来了，我们有权希望这个问题会得到解决，但事实上它没有得到解决。用巴特的话来说，我们有一些阐释链的元素：谜团（他是不是会被选上?），然而接下去谜团没有得到解答。这个链条通过一个突然的故事转移而（自动）被放弃：一户农民家庭来了，林肯被叫去帮助他们。这一家包括父亲、母亲和两个 12 岁的男孩。他们想从林肯那里买些东西，由此告诉了我们林肯的职业：

他是一个店员。但是这家人没有钱：林肯同意他们赊欠，林肯看到母亲面有难色，就解释说他自己的店铺也是靠借贷得到的。这个困局后来通过物物交换的方式得以解决：这家人有满满一桶旧书（是祖父留传下来的）。只要提到书就感到高兴的林肯（传说中嗜好读书），郑重地从桶里拿出一本书来：好像是偶然的。这是一本布莱克斯东的《评论集》。他把书上的灰尘拭去，打开阅读，发现这是一本关于法律的书（他说了一句："法律"），他对这本书的完好无损感到高兴（法律是不可摧残的）。

（1）这是一个拓荒者的家庭（见第十九节），他们的路过使林肯有了接触法律的机会：这里强调的是机遇和命运的关系，也强调了传送法律来的正是地位低微的人，他们甚至不知道法律为何物（作为一件祖先的遗物而被这个家庭虔诚地保存着）。另一方面，我们在这里看到了一个经典的福特式的虚构（故事）特征（且不说以这个家庭的出现作为一个叙事中心的转移）：两群人碰到了一起，并进行了交换，他们的人生道路不需要有任何交叉（一个新的故事场景正是从这个会见产生出来的，开始它好像是为了引起悬念，是一个主要叙事轴线的纯属枝节的拖延，而后来却自己构成了叙事中心，直到另一个段落出现为止。按照同样的模式运作，福特的整个虚构最后就像由一种不断地向枝节发展的方式①联结起来的整体）。

（2）林肯在评价赊欠时作了一个简短而恰到好处的讲话："我让你们赊欠"——"我不喜欢赊欠"（说这句话的农妇体现了穷人的尊严）——"我自己就是靠借钱买下这片店的"：当人们意识到

①指从主线上生出一个枝节，后来没回到原来的主线上去，而是把这个枝节发展成了新的主线，故称为"不断地向枝节发展的方式"。——译注

这个人物是在根据1929年危机期间需要扩大信贷作用而进行表演时，这种出自一位美国英雄人物之口的公开口号（他后来随着声望的不断提高而成为正义的化身）就像是一种解决危机的魔法：没有信贷和赊欠，发展资本主义是不可能的；在经济衰退期间（1935—1940年），当失业人数处于高峰而工资不断下降时，维持消费水平是唯一能使工业生产继续下去的办法。

（3）有关法律的书通过物物交换而得到，这一事实导出一个借贷与偿还之间的循环，它将贯穿这部影片的始终（见第二十三节）。

（4）这段情节的主要功能是引进这个象征性场面的若干组成要素：书和法律，家庭和儿子，交换和债务，命运……通过使它们变化和活动起来，影片从此得以继续展开（这一场是故事真正的阐述性场面，而第一场则成为前文本的、甚至可能是外文本的场面）。故事机体的这种确立意味着把第一段情节排除在外（指政治演讲）：把它完全当作一段枝节，起先还认为这种排除是暂时的，但随后看来，这实际上只是用道德压抑政治的手段的第一步，它将继续贯穿在整部影片中（见第九节）。

十一　自然，法律，女人

第三场：在河边，林肯躺在树下的草地里阅读布莱克斯东的《评论集》。他把书上的理论概括成几句："有获得和拥有财产的权利……有保护生命和名誉的权利……邪恶是一种侵犯这种权利的行为……这本书所讲的全部就是：权利与邪恶……"这时，一个年轻的女人出现了，对于他躺着看书表示惊奇。他站起身并回答说："当我躺下的时候，我的思想就站起来了，当我站着的时候，我的思想

就躺下了。”他们沿着河边走去，讨论林肯的抱负和知识（诗人，莎士比亚和眼下的法律）。他们停下了，当她说话的时候，他凝视着她，并对她说，他认为她很美。这种爱的表白持续了一段时间，问题集中到谁喜欢和谁不喜欢红头发的人，然后这个年轻姑娘离开了这个场面（离开这个画框、镜头）。林肯独自走近河边，并向河里扔了一块石头。水上涟漪的特写镜头。

（1）这一场的第一件轶事的所指是以林肯的传说为蓝本的：像那时候美国的任何一个法律的门外汉那样，林肯在布莱克斯东的书里发现了法律。他的《评论集》是年轻的美国的法律圣典，而且它们被大量吸收到1787年的宪法中去，事实上那些内容只不过是18世纪英国法律的一种概要和欠缺严格性的通俗化。第二件轶事的所指（在下一场里显得更为明晰）是林肯首次认识到爱情，他和安妮·拉特莉奇的关系；在传说和电影中，她被表现为理想的妻子（她也有相似的感觉），但他将永远不会再遇到她了。

（2）围绕林肯，这一场所表现的法律—女人—自然的关系，它们将按照一种互补的和转换—替代的体系建构起来。

林肯是在大自然中和法律亲密交谈的：

在这个交谈的时刻他遇到了女人：林肯与女人的关系代替了林肯与法律的关系，因为女人的到来，打断了林肯的阅读，同时她表示出对林肯学识的赞赏，并鼓励他以他的才干争取成为有学问和懂法律的人。

爱的表白是在自然中（在河岸边）、按古典的（陈腐的）文化模式：自然与女人之间的类比完成的。但最重要的是，河流地位提升到女人的地位上，恰和女人（妻子）从这一场景的消失相吻合（这一消失在故事里变成是最终的）；这种提升是通过把石块投出去而表示出来的。

正像自然与女人的关系被一定的文化形态决定和规范一样，相应地，自然与法律的关系在这里也恰恰是被一定的文化事实——这本书是布莱克斯东所写——所强调。对于布莱克斯东，所有的法律形式（治理社会的法则也像万有引力的法则）都是来自于自然法则，它们都不外乎是上帝的法则。归根到底，是这个最高的法则把善从恶中分离出来，而且这实际上使人想起其他人类法则（建立在文字基础上的精神，见第六节、第七节、第九节）在立法上的合理性。结果是：财产的获得和保护在这里表现为自然的、以神意为基础的（参见资本主义意识形态，见第四节、第九节）。

十二　墓地，命运的抉择

作为场与场之间的转换，石块投入河流激起的圈圈涟漪，化入同一河面上冰块正在消融的画面。一段“戏剧性的”音乐突出了这一过程。林肯走近了靠近河边、覆盖着白雪的墓地，这和前场是同一地点。大理石墓碑上可以看到安妮·拉特莉奇的名字，林肯把一束花放在墓前，一边自言自语地念叨着春天的来临（“雪花飞飘，布满树林……冰块融裂……春天来临”）。他说他还在为走哪条路的问题而踌躇不定：是留在村里，还是听安妮的话，到城里去找一个法律方面的职业。他拾起一根枯树的细枝，如果这根树枝倒向安妮一边，他就选择法律，否则，他就留在村里，结果这根树枝倒向安妮的一边。林肯跪下说：“好啦，安妮，你赢了，我走法律的道路。”在一阵沉默以后他又说：“我想知道我能不能稍稍偏离你的道路。”

（1）通过叠化，它把表白爱情的场景（见第十一节）连接到那位被爱者墓地的场景，给人这样的印象：即从一场到另一场的转换

遵循着同一个时间的尺度，当从夏天转换到春天（冰块解冻）时，根据的是象征性的（古典的）季节对立：生命／死亡（和复苏）。在两场之间，从一个季节到另一个季节有一个流畅的（连续的）衔接，同时还有一个残忍的对比（安妮在上一个镜头还活着，而在下一个镜头中却已死去）。这种时间上连续的效果加强了生命与死亡之间对比的强烈性（虚构的冲击）。

这种时间的序列及其连续性的进展（它是大部分经典电影所特有的），事实上具有压缩现实时间的功能，它是通过并列和连接两件分开的、只是相隔多年（在他到达斯普林菲尔德以后）才会发生的事件，从而把现实时间加以浓缩。这种省略具有把林肯第一个决定性的选择（要成为一个律师）表现为就像原来从未想过、也未细心推敲过、也不是合乎理性地做出的效果：它否定了他的现实时间，它取消了所有的过程。于是再一次地，根据这部影片的总策略，通过把现实时间缩减为电影时间，它使这位主人公服从了他的既定命运：这是一种来自影片的新的强制力。

（2）这样，林肯接受法律的最终决定又一次是在女人的直接影响下做出的（我们已经在第十一节中看到了她和法律与自然的相关联的性质），而且这与大自然的觉醒是同步发生的。然而尽管这种决定是必然的，因为女人—自然—法律这种象征性轴心的逻辑、也因为观众都了解的林肯命运，影片仍然精心地制造了悬念，装出运气能改变事件进程的样子。正像希区柯克处理他的悬念，绝不会由于我们事先知道它的结果而有所削弱，相反这种了解增强了每个人观察时的悬念。在这一场里所造成的张力，绝不会由于我们知道林肯的未来（未来完成时态）有所减弱，反而因此增强。然而这部影片的最大诡计乃是在于，在这一场的最后再次出现的——欺骗性地——意愿的导向，即林肯自己做出的对未来的选择（“我想知道我能不

能稍稍偏离你的道路”)，事实上这无非是一种虚假的授权：好像林肯已经完成了的命运此时正托付他本人决定未来的道路，根据斯宾诺莎“真理指示自身”的原理，真理是它自身的指引者，这是一个“已经被决定的人物的自我决定”。

十三　诉讼

林肯来到了斯普林菲尔德。他成为一个初级律师。两个摩门教徒的农民来请他裁决，想要诉诸法律行动。两人中甲欠了乙的钱，乙在狠狠地把甲打了一顿之后感到满意；因此甲要求一笔大致相等于他债务的金额作为赔偿费。林肯在听了这两个原告的陈述之后，告诉他们，他们两人所对欠的大致相等，但是还有一个差额，等于他要收取的诉讼费；看到他们迟疑不决，林肯表示要是他们不接受他的调解，就要使用武力。这两个农民同意付款给他，而其中的一个企图给他一个伪币，林肯听到这个伪币发出的声音就注意了，然后他咬了一下这个硬币，这一场在林肯用非常有力的目光凝视伪币制造者的画面中结束。

(1)影片中林肯的首次法律行动是解决一桩极为平常的案件。实际上，这个使得观众注意到林肯青年时代社会关系中暴力行为的轶事，指明了他的法律职务——它在整个影片中是镇压暴力的——是通过使用一种特定的法律的暴力作为最后的解决办法(体现在林肯的体力中，但是大部分时间只是表现为口头的恐吓)。

(2)这一场强调了林肯最大的机敏。在任何案例的解决中，法律能够通过站在一方来对付另一方，或者像这件诉讼那样，通过巧妙地恢复天平两边的平衡来进行裁决。这部影片无疑表明他乐于采用的是第二个解决办法，因为它突出了林肯是一个传奇式的、善于

统一的角色。

（3）林肯通晓货币：他对于它的起源并不重视（信贷、交换、债务方式、周转），而是对它有清脆的声音、一种坚韧性、一种价值感兴趣。这里林肯用了一种近乎诈骗钱财的手法，林肯的“去势力”（castrating power）①（见第十六节和第二十二节）在这里第一次表现出来，他带着一种无表情的、冷淡的、含有威胁的凝视，迅速地反击了他的对手，使他受到伤害。这些特点构成了林肯形象中恐怖的方面，这些方面一场接一场地被强调出来。在这里，作为至高的法律处理过程第一次压倒了林肯的传奇式的轶事特征。

我们将会看到，这种手段的恐怖程度大大超过了表达的适当的内涵所指（无论是心理上的所指——“我也是一个农民，你骗不了我”，还是道德上的所指——谴责，还是职业行为的所指等等）所需要的程度。这种不可削弱的林肯去势形象的特征贯穿于整部影片，超越并改变意识形态的话语。

十四　庆祝会

为了去参加独立日的庆祝会，林肯以一种急迫的心情匆匆结束了两个农民之间发生的纠纷。这个庆祝会是由几个片段组成的，它们被公布在一个节目单中，我们的分析将随着这个节目单的顺序展开：（1）游行（其中林肯遇见了他的对手道格拉斯和玛丽·托德——林肯未来的妻子）；（2）馅饼评定比赛，林肯是这个比赛的裁判者（在这个比赛中，第一场中的那一家人再次出现）；（3）拔河游戏（以一个水池为隔），林肯参加了这场游戏（在游戏

①从弗洛伊德的精神分析学而来，指心理上的一种镇压力量。——译注

过程中，这一家人与两个粗汉之间发生了一点小纠葛）；（4）裂杆竞赛（把一根木杆纵向劈开），林肯赢了这场竞赛；（5）燃烧沥青桶。

（1）林肯面对的是一次美国历史的检阅：地方民兵游行队伍从他面前经过，接着是反抗西班牙战争的退伍军人，最后是独立战争后的幸存者。林肯脱下礼帽向他们致敬。但是，林肯那可笑而又一本正经的样子显得尤为突出：因为一方面是其他观众充满喜悦的热烈场面，而另一方面则是一系列滑稽的画面，再配上那些退伍的老战士们褴褛的外形，这是非常符合福特传统的。

（2）公正的原则（选择是或非，二者居一）。这里是通过一系列派生事物来体现的，这些派生事物变换了各种形式：或者是林肯不露声色地把木杆一分为二，这样就把他自己和他的对手区分开，并置于他的对手之上（延伸的含意：证明了他过人的体力）；或者他会毫不犹豫地站在某一边，当然是右边（正确的一边），伸出一只助人之手，帮助它制胜（用绳索套住了一辆马车）。由这个理想的形象来代表的法律具有所有的权利：它可以毫不犹豫地施以武力（见第十三节、第十六节），同时在使用狡诈和欺骗手段时也不退缩；这种欺骗用打赌的噱头来掩盖它丑恶的一面，还包括在情节上的种种“福特的噱头”。最后，更为微妙的是，当面对一个实在不能定性的局面时（例如用某种道德准则或者烹调法去评定某种烹调优于另一种烹调，那是不可能的事情），这个故事本身必须放弃这一场，删除选择的时刻，以避免去表现林肯做出一个不可能的抉择，这既是为了这一场景，也是为了林肯的神话。

（3）庆祝会的情节是由一系列虚构而自足的片段构成的，这些片段事实上是按表现林肯某些特性的需要而确定的。这种叙事方式延续和强调了前面几场的叙事模式：即这些段落长度是可以变化

的，但是它们都服从于动作的统一性。确实，每一个段落都构成了一个情景、发展和环节，同时围绕着一个动作（无论这个动作是否以某种叙事方式加以解决：例如竞选演说没有结果，馅饼竞赛也没有下文）。（这只是就一场的结束而言，这个结束并不排除以后这些元素中的任何一个会重新出现，而以后的场面可能会把这个元素提升到一个能指的地位，例如，那本法律书或是那位母亲。）

实际上，正是在其最充分的系统化（一系列的头绪）的时刻，这种叙事模式中渗入了一个新的叙事主题的第一个元素（即一种侦探故事式的悬念和它的解决的第一个元素：一个贯穿了以下各场的解释链）。确实，当这个庆祝会的各种场面在进行的时候，所有在未来的纠葛中将或多或少扮演某种重要角色的人物都出场了：道格拉斯和玛丽·托德，克雷一家，两个淘气的孩子和几个额外的人物，他们将出现在后来的私刑和审判场面中。这一个新的叙事设计被（在庆祝会的尾声的）一个场面（发生在卡莉·苏和她的未婚夫马特·克雷家的幼子之间）所加强，这个场面似乎是好莱坞最俗套的场面的翻版（情侣之间喋喋不休的情话，讨论将来要生几个孩子）；事实上，这里最重要的是林肯其人第一次不在场。当然不管怎样，他还是不断地被人提到：首先是直接地被卡莉·苏提到，她当时颇为这次庆祝会所激动，要求她的未婚夫答应每年带她来参加这一庆祝会（这里可以把她看作是单纯的憧憬，表现她天真的喜悦和欲望。但是当她对马特说她希望“我们现在就是已经结了婚的……”时，这种无邪被徒然地揭去了面具，并将在以后当卡莉·苏表现出对强烈性诱惑不断否定的所有各场被揭露和强调，这种强烈的性诱惑不仅仅由于她自己的原因被激起，同时也是被林肯所激起的——参见第十九节影片分析所指明的，在那里，林肯把她和安妮·拉特莉奇看成同一个人）。然后，这位未婚夫也直接地提

到了林肯，他说："我但愿也成为劈开木杆的那个人"，他用这句话代表她说出了她所不能说的话。

十五　谋杀

这一场展开了一条新的情节线，并以这条线索主宰了这部影片的其余部分。当我们注意到一些扰乱庆祝会进程以及影片的叙事表现的因素出现时，它就开始了。副郡长（斯克拉·怀特）和他的朋友（J·帕尔默·凯斯）为了纠缠亚当（克雷的孩子之一）的妻子，开始有点趔趄，结果闹大了，发生了一场斗殴，后来由于亚当的母亲（阿比盖尔·克雷）的介入而被制止。当庆祝会进行到最后一个环节（燃烧沥青桶）的时候，这场被暂时遗忘的争吵又突然爆发了。两兄弟又同斯克拉·怀特再次打了起来，结果是后者的死亡。

现在我们对这一场不作特意的描绘，当时的真实情况确实是难以描摹的：通过镜头的连接和延续、突然的角度变换和有一定距离的表演、参与者的反应和举动、接踵而来的见证人等一系列使人头晕目眩的场面，它影响了所有牵扯到这个事件中的人物，蒙蔽了他们也蒙蔽了观众。这里福特所采用的手法与别的悬念片之间根本的差别在于，后者为了能使这种悬念起作用并允许有一个解答，它必须要在开始的时候给观众一些有助于识别的迹象和若干欺骗他思路的线索，事后这些迹象和线索将为这个情节提供解答；而这里却相反，每件事情都是明摆的、直接显示的，然而又是无法破译的，它只能在第二次了解剧情以后再看，才能辨认出每一个动作对于揭示案情的意义。

这里设置的蒙骗体系是有效的，因为它就像情况发生时那样展

开：所有人物都被卷了进去并上当受骗，从而使它更有效力；观众目睹了这些接连不断的故弄玄虚的手法，并在思路上完全被牵着鼻子走，因此更容易上当受骗。

但是我们还必须注意这种蒙骗性效果的继续，它通过设置另一个虚假的问题来证明这种蒙骗的合法性，让蒙骗的效果继续延伸：两兄弟中是哪一个把他杀害的？而作为一个真正的问题应该是：谁杀害了他？前一个问题却暗中对后一个问题做了回答，从而就（成功地）压制了最重要的问题；而这个最重要的问题只能由林肯重新提出来（见第二十二节）。

这一场里的所有不同人物——其中包括观众在内——都同这个蒙骗有一种主动的或积极的关系——这些关系都增强了这种蒙骗的效果。观众，作为这场殴斗的最初见证人，被完全地愚弄了。对于他们来说，已被一个完善而似乎合情合理的因果链困住了（除了一件事情，我们后面将会详细说明）。死亡的原因：枪声。结果：这个受伤的人躺倒在地上痛苦地呻吟。罪犯的反应：这兄弟俩惊恐地躲避在他们母亲的身边，她刚刚赶到现场。唯有一个因素同这个因果链相抵触：在听到枪声之前，我们看到斯克拉·怀特的手臂上挎着武器，转身走开去。但是，这个令人困惑的因素（看来斯克拉·怀特是被他自己的武器严重致伤，虽然它瞄准了其他地方）远不会使这个一开始就安排好的蒙骗失效；相反，它引起注意力的分散，从而使一个新的因素的介入（凯斯的到场）几乎没有被人们注意到。此时这个受伤者死亡时的痛苦挣扎的场面，能够很容易地纳入一个经典的模式中去：慢慢地死——在——自己的——最亲密的——朋友的——手臂上。

凯斯，在观众注意力分散的时候到场，靠近他的朋友蹲了下来，把他自己放在怀特与观众之间（长镜头）。他在一个特写镜头

中站了起来，拿着一把带有血迹的刀（一件以前没有见到过的凶器）：这个在这个戏剧性场面中独立的镜头（像在库里肖夫实验中一样）是一个经典的犯罪镜头（事实上，这就是凯斯的本来面目，因为正是他给了他朋友致命的刀伤，但我们只是在影片结尾时才知道；虽然一切事实都已经显示在银幕上，但它以一种不易读解的方法表达了出来）。

这两个孩子，亚当和马特的行为，甚至在凯斯的到达之前（从发出枪声时起）就像是犯了罪的人。当凯斯说出“他死了”，确证他们在这一案件中的罪行时，他们都互相相信对方有罪，但是为了保护对方，两兄弟都独自把罪责承担了下来。

母亲是在开枪的时候介入的，看到一个男人倒在地上，而她的两个孩子活着，但都吓坏了。现在轮到她进入这个蒙骗体系，她相信她的孩子犯了罪。当凯斯站起来出示那把刀的时候增强了她的这种感觉，她熟悉这把刀，确信她知道两个孩子中的哪一个犯了罪。但是，由于他们两人都说自己有罪，她耍了一点花招，拒绝说出她认为哪一个是犯了罪的（不愿为了一个去牺牲另一个）。这一拒绝增强了这个蒙骗的效果，因为它接受了问题的偷换：母亲认为她保守了一个秘密，而这是一个错误的秘密。

现在轮到观众来接受第二个因果链：由于受害者是被两兄弟中的一个用刀杀害的，枪声这件事从现在开始对于他们来说，似乎是微不足道的情节，甚至是一个枝节。

这里，通过电影的直观和电影的知觉，隐瞒了事物的真实结构。要使这一场凶案变得容易看懂所需要做的工作，不是去研究隐藏着的含意，而是要把已经存在的含意弄清楚：那就是为什么有这种自相矛盾之处，由此这个中心场面要求引入并证明了我们对影片整体的读解方式（见第一节）。

这一个段落和前面一个段落（那对情人之间的对话）构成了——正如我们已经提到的——一段新的故事，而这段故事中林肯是不在场的。他只是在一切都已定局之后才进入故事的（罪行已经发生，被告已被郡长带走）：他既非行动者，又非证人，先天地没有卷入到问题中，他对问题没有任何了解。对于号称神话式人物的林肯，将以魔法而不是科学的方法揭示真相，这些条件是必要的：我们将会看到，对这个犯罪案件的解决，林肯将使用完全不同于一般惊险影片的调查方法。

十六　私刑

（1）庆祝会在沥青桶的燃烧中走向尾声（美国庆典中一种普通的节目，但这里却由于故事和历史的双重背景而得到戏剧性的强调：即三K党／法西斯主义者的火刑判决仪式被戏剧性地突出了），这个暴力事件的循环（殴斗、犯罪）将在私刑这场中达到高潮（因为1925—1935年间大量的私刑事件在美国发生——见那段时期的影片，如《狂怒》，这一场由此而获得了额外的政治意义）。这个暴力事件具有加速叙事的作用；在这两个被告被带走的那一刻和私刑开始的一刻之间，只有一个镜头转换的数秒钟时间；就在这短短的时间内，林肯告知这位母亲他要在法律方面为她服务。母亲问他是谁，尽管林肯过去曾经有一次让她赊欠，她已不认识他了（这并非不重要，见第十九节债务往返过程的情节），但他是认识她的，因为她正是给他那本书的妇女。在停顿一下以后，他回答："我是您的律师，太太。"

（2）牢房里面，在私刑者的拷问下，被告和郡长可以理解的紧张不安和凯斯（他刚被提升为副郡长）不可理解的惊慌之间形成了

一种强烈的对比；持续有几秒钟——这里又一次用了不易读解的方式——影片把卡斯暴露得像个嫌疑犯，即像一个将被私刑吓坏了的人。

（3）林肯的行动——就他代表法律而言——如果必须用到暴力，就只能是对任何非法暴力的禁止。整个影片是意欲把林肯表现成一位绝对高于他周围所有人的英雄人物，私刑这一场在一些场景中为巧妙地证明这一点提供了机会，他的每一次新的胜利都增强了他的去势暴力；这是和有形的暴力成反比的（因为，根据意识形态的话语，法律必须是有力的，在它自己的声明中，其合法性通常不是通过武力而只是语言的威慑力而实现的，武力只是被用作最后一种手段）。这里法律威慑力的强化是逐步实现的：（a）林肯只身、有力地斥责那些私刑者的拷问（勇气和体力），（b）他指名要其中一个领头的出来单独对打，而这个人却逃掉了（口头的威吓是基于了解对方的弱点之上），（c）他用一套巧妙的辞令平息了这群人的愤怒（这么能说会道，以致那位不知道他是谁的母亲——他在故事中是一个好人，在神话中则是林肯总统——逐字逐句重复着他的话，在相信他之前，就完全被打动了）；同时他也是幽默的（很快转变到另一个层次：跟这群人打成一片、亲密无间），（d）他反过来对这群人说明，他们中间的每一个人也都可能在一种场合或另一种场合自身遭受到私刑，由此对他们进行了警告（威胁产生恐惧），（e）他对着私刑者中的某一个人讲，他知道这个人是一个笃信宗教的人，他以圣经的名义用因果报应来吓唬他（最终求助于神的旨意来作为法律证据）。林肯在影片中去势性暴力的成功不仅仅表现在平息了这群人的愤怒，而更为突出的是表现在劝说众人把树干放了下来这件事情上，在林肯的命令下私刑者把树干放了下来——然后他们散去（注意，这些私刑者就是企图用这同一树干

撞开林肯用身躯保卫着的监狱大门）。

十七 舞会

玛丽·托德邀请林肯去参加一次舞会（那份请帖对他在这次“最近的可悲的暴动”中的义举致以祝贺，并说，“我的姐姐邀请你……”这里又一次否认是情欲）。林肯脱下他的皮靴，使劲地擦亮了他的黑色高帮扣式靴子，并以同样难得的细心理了个漂亮的发型（见爱森斯坦谈到关于这位新总统进入华盛顿首府的轶事：“他去的时候是他自己擦亮靴子。”有人说：绅士们从不擦他们的靴子——而谁的靴子又确实是要绅士们去擦呢？）。舞会在活跃、优雅而富有绅士风度的气氛中进行。林肯一进入前厅就被那些年事较高的绅士们包围了，他们对他说了些风趣的事情（这些我们听不大清楚）。他们问起他的家庭（你就是从马萨诸塞州来的那个有名的林肯家族的成员吗？——“如果他们拥有土地的话，我想事实可能正相反。”）。玛丽·托德心不在焉地应付着道格拉斯的求爱，她只对林肯感兴趣。她走近他面前并要他邀请她跳舞。他回答说，他非常愿意同她一起跳舞，但向她事先声明他的舞艺极差。他跟着她来到了舞池的中间，他们开始随着一曲圆舞曲起舞，接着是一曲波尔卡，在乐曲声中，玛丽·托德突然中止了跳舞而拉着林肯来到阳台上。

（1）在福特的影片中，这段舞会的情节或多或少有些牵强。这类舞会的一个作用首先几乎总是建立和安排一个摹拟的理想和谐关系的仪式，这种仪式事实上远远不能调节社会集团间的关系；然后，被一个外来因素的介入搅乱、暴露和破坏了这种和谐的假象。这里，林肯的社会异质性给了他作为实现象征的他者（作为法律的

形象）的机会：让他卷入到一种（社会的和性的）诱惑关系中，这种关系既容纳他同时又排除他；这造成了一种模糊状态，这种模糊没有马上被戏剧性地解决，不像发生在福特其他影片中的情况（例如像《两个罗德》《阿巴奇要塞》中的舞会）。

（2）林肯的与众不同造成的尴尬气氛比这一场的其他人物更能引起观众的注意。首先是他的外形：他的体形、个子、步态、严肃性，他的实干家的打扮（林肯式的神话服装）；接着，当他跳舞的时候，他缺乏协调和有节奏的动作。另一方面，社会地位的差异（从这一场中林肯为舞会而穿的服装上看得很清楚）——被关于他家庭出身的问题所突出——立刻消除了人物的任何政治意味而转变为一种可亲的本性（毫无疑问，根据这部影片的意识形态体系，他的阶级出身只能是一种正面角色）。

（3）但是，这种尴尬在象征的水平上最为明显。用去势的逻辑来说，林肯的身份在私刑的一场是以主动的形式（去势行为）来体现的，这里是用被动的形式来体现的：这是一种倒置和转换（这两个方面——去势／被去势行动——的两位一体，在阳台这一场将变得明朗化）。确实，玛丽·托德完全采取主动。首先，她对林肯的冷淡表示不满（在她与道格拉斯对话时）；然后，她指责林肯没有首先采取行动邀请她和他跳舞；最后，突然中止了跳舞并拉着他到阳台上去。于是，如果舞会的这一场表明了这位英雄人物为社会所公认（赞赏），那么同玛丽·托德的共舞则把他投入到一个真正的去势（禁止）中去，这是私刑那一场戏的反作用（逻辑上说，私刑这场已经暗示了这种作用，它被写入了福特的无意识文本中）。那里的去势行动是建立在去势的基础之上，这种去势在舞会一场、特别是在阳台一场成为现实。

十八 阳台

林肯一到阳台，就被那条河流迷住了。玛丽·托德以为林肯要跟她说话或对她表示某种兴趣而等了一会儿。后来她转向一边，让他一个人独自对着前面的河流。

（1）舞会、阳台、河流、月光、情侣，所有这些因素创造了一种浪漫的、亲密的、富于感情的气氛。可是，这一场由于引进了上帝的因素而令人扫兴地破坏了这种气氛（它的实际所指可以被读解为比罗曼蒂克更为神奇的东西）。

（2）从一个因素（浪漫）转向另一个因素（上帝），是通过林肯被河流迷住来完成的：河流作为浪漫场面的常用景点被转换成了另一个场面，它同时也是这个转换的媒介。在这另一个场面里（没有玛丽·托德的位置，她退场了）发生了一种置换—聚合的过程，这条河流唤起林肯对他所爱的第一个女人的联想（安妮·拉特莉奇）——这里的唤起方式没有任何怀旧或感伤的特征——也唤起了“自然—女人—法律（见第十一节）”的关系。这条河流是林肯决定献身法律而得到安妮·拉特莉奇认可的所在地。林肯面对着他的命运而接受了它，这是任何神话故事的经典场面。在这里，主人公看到了他将来的历史会被怎么写并接受了命运的启示（阳台，这个浪漫爱情场面的附属品，在这里通过林肯的姿态和摄影角度，被提升到了未来的总统阳台的角色）。与此相关，此时此地又写下了林肯对肉体享乐的摒弃：从现在开始，对安妮·拉特莉奇的死，必须被读解为他的去势和他与法律结成一体的真正起因；舞会那一场的“转换”以及它对于私刑那一场的关系表达的真正涵义是：林肯没“有”菲勒斯，他就“是”那个菲勒斯（见拉康的《菲

勒斯的意义》)。

十九　这一家

紧接着私刑之后，林肯陪同母亲（克雷太太）和两位媳妇回到她们的马车上。他告诉她："我的母亲如果还活着，正是像您这样的年龄，她看起来真的很像您。"在阳台这一场之后和审判那一场开始之前，他到这一家去访问。在去克雷农庄的路上，他又经过这条河，他的同伴对他说："我永远也不理解一个小伙子会像你这样注视一条河流，你看它的方式会使人以为它是一个漂亮的姑娘。"（见第十一节、第十八节）

（1）农庄庭院的情景处处勾起林肯的回忆：林肯幻想他自己成了这一家的孩子。首先，通过劈柴（见第十四节），他回想起劈柴是他日常工作的时候——并把他自己比作这一家的孩子。然后，这一场景的所有单元一个接一个地使他回想起他家的房屋，他的花园，他的树，他的家庭成员；他自己确定了这一连串的等式：克雷太太 = 他的母亲，莎拉 = 他已去世的姐姐，她的名字也叫莎拉，嘉丽·苏 = 安妮·拉特莉奇；甚至盘子里烧好的菜也是他喜欢的东西：萝卜。这种在林肯家庭和克雷家庭之间显著的平行现象一直推演到不存在的父母：电影中完全排除了林肯父亲的情况，他甚至从未被提起；克雷先生从这个故事中消失（在第一场出现过）是用一次"意外事故"来解释的。拒绝把父亲的名字说出来是逻辑上必然的，是符合林肯与法律化为一体的目的的（他置身在一个崇高的他者地位上），这个法律不能通过任何其他法律来担保它自己，也不能通过任何其他法律来衍生它自己，它只能自己担保自己，自己产生自己。现在我们能够确诊到这种妄想狂了，它支配了这部影片的

象征作用。

记忆的复苏也具有强调林肯社会出身的作用（见第九节）。

（2）这个抒发怀旧的情景——在这部影片中是独一无二的——被林肯的一个定神凝视突然地打断，我们现在可以把它理解为他被法律所占有的标志。他放弃了孩子的角色，成为审问官，他用固执的盘问打断了母亲的话：她两个孩子中哪一个是有罪的？她感到恐惧而拒不作答（像她原先在郡长面前的样子，并且以后在起诉人面前也将是这样）。她惊恐的神情影响了林肯，于是他立即放弃了这种调查官的姿态；他不想去发现这位母亲的秘密（而这是一个毫无用处的秘密），也不想把两个孩子分隔开（对于究竟是这一个还是那一个犯罪的问题，他代之以两人都有罪或都没有罪的假设），这又一次象征性地站到了他们和他们母亲的一边。我们还可以进一步说：这部影片坚定地回避了进一步追问的可能性：事实上，在两个孩子之间选择的问题可能搅乱了林肯自己，使他迟疑或为难了一阵子：最后，林肯整个地否定了去两者选一的做法。

（3）但是，这一场同时具有继续已有的礼尚往来的作用（指前面的借贷和馈赠，它已经把林肯和母亲联系起来并将继续联系下去），又提供了这种礼尚往来的起因：故事中是通过交换货物和书（见第十节）开始的，这种交换并不相等而对林肯有利，它似乎在象征的水平上回到了“孩子总是提出要求，而母亲总是读给我听”；这里情况反了过来，因为克雷太太不识字，所以是林肯给她读她孩子的来信（注意他读这封来信的第一句话的语气和方式：“亲爱的妈妈。”）。林肯此时还清了这笔债务，尽管克雷太太没有意识到。

关于林肯知识的来源，在这里第二次（见第十一节）被表现为是来自女性—母亲；这样就把同样的等式“女人—自然—（母亲）—法律”作了又一次的确认，林肯和法律的一体化被联系到

最初的法律和自然、和女人—妻子—母亲的一体化；林肯与他母亲的债务契约（她教会他读），与克雷太太的债务契约（她给他书），以及林肯与安妮·拉特莉奇的债务契约（她推他走向知识），只能通过承担这个使命、成为法律的化身，才能“偿还”。我们不必纠缠于这些系列关系后面的假设（见第六节），而要注意到在债务和清偿的过程中出现了一个额外的启示物：在母亲的口述下，林肯给两个孩子写回信，他向莎拉要一些纸，莎拉给了他一本历书。这样，历书就是来自这同一个家庭。通过那本法律书（法律的载体）和这本历书，我们知道这个家庭是法律和真理的源头。这本历书开头是用作书写时的衬垫（写母亲给她两个被监禁的孩子的回信），而当林肯把它当作物证显示出来的时候（见第二十二节），它将揭示真相，它载有解答这个谜（案情）的答案，它是真理的符号。

二十　审判

（1）这场审判，带有好莱坞电影的经典特征，是一个表现美国法律意识形态的舞台，并构成了这个社会整体的缩影（通过这种或那种类型，这种或那种“剪影”，表现了不同社会阶层的代表）。对各种法律（合法性）形式的信任正是建立在对这种审判形式的代表性上的：正是美国本身构成了它的陪审团，而它是绝不可能犯错误的，于是在这个审判过程结束时，真理不可能不被揭示出来（审判按照一种几乎是程式化的喜剧性时刻和悲剧性时刻交叠出现的方式进行）。在本片中的审判与其传统形式略有差异，因为问题不是去证明一个被告有罪还是无辜，而是在两个被告之间选择（按照整部影片所规定的两者择一的原则）。但是这

里正像在其他地方一样，影片意识形态策略的强制性将迫使林肯去选择“不选择”：林肯可以（见第十三节）采取在双方之间重新建立平衡的方式；也可以（见第十四节）把这个选择无限期地推迟；或者甚至在审判中通过拒绝作正面决定的方式，来挽救这兄弟两人，这么做将有可能会冒着同时失去两人的危险。所有这一切都标明和确认着林肯作为一个统一者而不是一个分裂者的身份。

（2）在这场审判的不同阶段中，林肯成功地被表现为：（a）灵魂的评判者：他很快就判断出这个陪审团成员的道德价值（他这么做的时候避免根据通常所理解的、甚至传统的道德准则：他接受了这样一个人，他酗酒、参与私刑、四处游荡，由于容许这些缺点存在，表明了他是极为忠厚宽宏的）。（b）受群众欢迎的人（开玩笑、讲小故事……），这同那位外貌卑微、举止古板的起诉人形成对比。（c）证明他的去势力胜过凯斯，他没有任何明显理由就立刻攻击他：威胁、激烈的质问、说话中完全不称呼他的名字、严厉的神态，所有这些都是暗示凯斯对林肯这一方犯了罪的预兆，这种预兆并不凭借任何对案情的知识，它就是真理。贯穿整个影片的，不是林肯与案情的关系，而是林肯与真理（＝法律）的关系。（d）与言辞相对立的精神，与社会法律相对立的自然和／或神授法律，前者是后者某种程度上的转述（他打断起诉人对母亲的盘问，告诉他：“起诉人先生，我可能对法律知道的不多，但是我知道什么是正确的，什么是错误的。”）。（e）作为正义的一方反对那些在走廊上阻挠议事的人们，作为道德对政治的反对（例如：他的政治对手道格拉斯是站在起诉人和凯斯一边的）。

（3）但是，这场审判的第一天是以林肯的失败告终的，这是由一个重大的进展、凯斯的第二次证词引起的。他从人道的角度考

虑，为至少挽救两个被告中的一个，因此推翻了他的第一次证词，声称他是直接目击这一谋杀案的证人（感谢那天晚上的月光），并指出那个杀人犯：这两兄弟中年龄较大的一个。事态的这种逆转在阐释链中（“哪一个杀害的?”）引进了一个欺骗性的答案。由此一个新的难题提了出来：林肯将如何找到一种办法，不但要赢得这场审判，而且仍然要忠实于他拒绝在两者中择一的信念。

二十一　夜晚

（1）就像好莱坞电影中的任何“巨大危机”的前夕都有一个间歇一样，影片在此处也不例外：监禁中的这一家守夜的一场。它的功能完全是按古典的编码形式，为了渐渐地唤起一种期待感，来迎接一个戏剧性的突转。这种编码要求（紧张—松弛—紧张）在这里被完全地满足了：没有给予任何会造成戏剧性进展的信息（这一家人用相互之间唱歌来进行感情的交流／禁止一切解释性的对话），这是“一个以宁静的心情度过的不安的场面”。影片欠缺家里其他成员对于哥哥的罪行的反应，甚至没有任何提示：哥哥的罪行是否恰如凯斯对他的指控？没有人提出这个问题——似乎它已不成为问题——只等着最后判决来把它证实。

在这一场的持续时间内，它似乎完全服从于这个编码法则，甚至犹有过之：惯例与常规被福特的写作方式所接受并推向它的极端（描写这一家人的每一件事都是按福特的方式在这儿被嫁接起来），甚至这里还用上了一般不常用的拍摄方法（静态画面，正面的场景镜头，强烈的明暗对比，人物的调度，合唱等）。但是，这种对传统法则的遵从，在反复阅读时被发现是一个障眼法。当我们知道真正的嫌疑犯不是这两兄弟中的任何一个，这种在他们两人

之间或包括他们一家在内回避讨论谁是罪犯的安排，有造成一种巨大冲击力的效果，使得林肯有可能以奇迹的方式揭示真相（真理）。因此这一场用了极大的技巧做了一切必要的安排（在等待期间，他们以沉默或者唱歌来进行交流——这个时候语言是没有用的，甚至是不适当的），来防止任何有关可以证明被告无罪的情况被过早地泄露。如果说这一场是沉默的，那是因为可能泄露出来的情况会不可避免地把随后的障眼法作用驱散，以致破坏林肯行动的神秘魔力。

（2）监禁之夜的第二部分，描写林肯的方面，以同样的模式开始：在决定性考验的前夕，这位主人公的孤独和沉思。林肯坐在他办公室靠近窗口的转椅上，拨弄着那架犹太竖琴。这种标志着他失败的孤立又被两件事情所增强：（a）道格拉斯和玛丽·托德坐在一辆马车里经过他的窗口，他们两人用带有优越感而表示关心的目光望着他；玛丽·托德转过身去对道格拉斯说："道格拉斯先生，你刚才谈到政治计划，请接着说下去。"（b）法官出现在林肯的办公室里，并以他富有阅历的口吻来说服他，提出一种双重的折中办法：第二天去向一位更有经验的律师（他建议请道格拉斯）求得帮助，并用同意服罪来解救另一个兄弟。林肯断然拒绝了："我不是那种行到河中要换马的人。"

在第一件事情中，先是马车的长镜头，然后在玛丽·托德说话的时候用了特写，这样两者之间在大小尺度上有了强烈的变换；然后又改变轴线（高角度镜头）和镜头的广度来消除"真实"的距离，为的是使林肯正好显示在马车的上面，这样当时玛丽·托德所讲的话就不能不被他听到，多谢这个非现实的接近——这个方位上的技巧迫使观众把它解释为玛丽不是对道格拉斯（林肯的势不两立的对头）讲话，而是对林肯讲话，并且谈话的政治内容显示的实际

上是一种性爱的内容。“道格拉斯先生，你刚才谈到政治计划，请接着说下去。”当这句话在玛丽·托德的行为、外貌和姿态等每一个方面都显示出她明显的怨恨时，并显示出她所讲的话像是一种对她情欲的否定的时候，可以读解成“我同你林肯不可能这么亲密，也不可能做爱”。在影片的其他场面中，这种性爱和政治（法律作为对情欲的压抑和作为自然／神的道德）之间轮换出现的压抑，在这里也出现了，简而言之，这是通过政治而表现的对性爱的压抑。

在第二件事情中，林肯患有妄想狂的特点得到了证实：他拒绝了所有对他的帮助，拒绝任何妥协，他对他自己的力量、对他自己将被选择的确信、对他自己的执著性抱有虚幻的信念，他一直要拼到底。

二十二　胜利

审判的第二天。林肯把起诉方的主要证人凯斯唤到证人席内，他一再讯问，让凯斯把他前一天的陈述逐点地复述出来。凯斯说：事实上幸亏那一天晚上月亮又圆又亮，才使他能看清现场；他之所以推翻他的第一次证词，是为了挽救两兄弟中的一位。像其他人一样，玛丽·托德不理解林肯为什么要把这些已经知道的事情再重复说上一遍。林肯佯作让凯斯退席，而在他刚要离开法庭的证人席时，他突然问他：“你有什么同斯克拉·怀特过不去的？你为什么要杀害他？”接着他从帽子里把历书拿了出来，把它推向前说：“请看第十二页：关于那天晚上的月亮书上是怎么说的？书上讲，那天晚上是上弦月，十点二十一分，正是谋杀案发生的前四十分钟，已经开始西沉，”接着他对凯斯讲：“你在这一点上说了谎，在其他地方你也说了谎。”从这一点出发，林肯提出了一系列问题来逼

问凯斯，直到折磨得他彻底崩溃，最后不得不用一种断断续续、刺耳的声调供认："我并不是有意要置他于死地的……"取得了这个招供以后，林肯把他的战利品晾在一边，漫不经心地转向起诉人说："这就是你的证人。"而这时，凯斯从前的支持者们正虎视眈眈地围着他。

（1）历书：这是一个能指，在前几场戏中出现过，第一次是在这位母亲请林肯为她回信给她被拘禁的儿子那一场（见第十九节），它像是专为写信而设的简单小道具；以后又在审判的第一天时再次出现（那时它出现在林肯的桌子上，紧挨着他的帽子）。在审讯的第二天，当林肯像魔术师一样把它从帽子里抖出来时，它最后被制作成为真理（真相）的符号。

这里，我们看到了一个贯穿影片始终而没有表明其意义（所指）的能指的典型例子，它不代表任何事物，只是在林肯将它显示出来时，它才获得了一个符号的地位（这本历书对每个人来说，都是代表着案情真相的一个物证），而此前从未把它当作一个线索。这样做就完全排除了惊险侦探影片的演绎程序，以利于一种圣经的逻辑，这一逻辑要求生产这样一个能指作为隐蔽条件，它的极度隐蔽和最后突然的揭示将构成一个和它所产生的意义不可分割的戏剧性效果，这是一个进入了福特文本的、影片写作的无意识决定作用的标志。1. 这一隐蔽的范围是在它实现的对故事中的（性欲的/犯罪的）暴力的镇压上，它们的再现是按照一种否定的修辞法发挥作用的；2. 因为它的唯一位置只是作为一种条件，它的主要功能是（在犯罪的和罪犯之间，在母亲和儿子之间）进行调解，因此当它被产生时就注定了它的消失，被包括/排除于那些使它现实化的计划，因为它决定了这些计划的意义的生产；只要真相不被陈述出来，真理的能指必须保持隐蔽的情况下，就一直如此，因为它

从来也不是作为一个线索出现（作为线索，它将暗示出某种工作、某种知识的运用乃至某种操作，而这里不是这种情况）。因此，林肯的力量不是表现为侦探片中演绎推理的艺术，而是表现为一种偏执狂的解释，它缩短了正常阐释的过程。这样，这件罪行的物证好像是仅仅依靠林肯所具有的天才才突然显形，这种天才的能力生产出这个能指作为林肯具有无所不能的揭示真相的力量的具体体现。

但是影片结尾处的这种无限威力的显示——它的必要性是由意识形态的计划所决定了的（林肯，一个代表法律的神话式的英雄人物和真理的化身）——发生在林肯和历书平行关系系列的终点处（有三场戏表现出林肯也不知道历书和案情真相有什么关系），以及它采用了这种不大可能和突然的（魔术般的）方式，我们可以按以下的方式来读解它：（a）有效地作为无上的威力，（b）作为一种纯粹虚构的冲击力，它暗示了这是福特写作强加于林肯这个人物头上的（林肯的全能是受到福特的全能的操纵和制约的，福特并没有对他人物的塑造采用尽可能最好的观察点，这种观察点会让人物揭示真理，而不仅仅是作为真理代表），（c）作为林肯的无能，因为他显然服从于能指（那本历书）的力量，并处于一种根本无法识别它的地步，以致人们只能说是真理围着林肯团团转（而不是林肯围着真理团团转）。这样就不是林肯用这个能指去昭示真理，而是能指利用林肯作为中介体而获得了真理符号的位置。（b）和（c）（一个是针对这部影片的写作而言，另一个是针对它的读解。但是正像我们在引言中已经声明的那样，我们对强力读解文本、甚至重写文本毫不犹豫，因为影片正是在读者理解的配合下才把自己构成一个文本）表明这部影片具有一种由影片写作造成的意识形态计划的扭曲。

（2）真相一旦被揭露出来，林肯就用严峻的讯问来逼问凯斯直到取得了他的招供。（a）林肯必须要从这个嫌疑犯那儿得到证实：他刚才所陈述的是真实。这样一方面为这个故事定案（挽救那两兄弟，解开这个谜；而同时这个解答亦是承认这个谜事实上只是影片所设置的一个骗局）；另一方面则要在其他在场人物的心目中确立他是真理的把握者（事实上，如果对于观众已经足够了——他们知道林肯是怎样一个人——看到他揭露了案情真相而相信他，那么对于故事中的人物，他的敌人，那些曾经目睹了他前一天的失败的人们，等等则不会那样轻易地认输）。（b）林肯这一刻的坚定与粗暴可以首先被读解为：狂热正义的典型的暴躁，而更主要的可以被读解为林肯的去势力的累积（见第十六节），这在有关凯斯的事实中可以看到，这部影片使用了大量的陈腐手法来描写他，当他招供时，这个外表充满男子气的家伙，流着泪水，痛哭得像孩子一样，垮塌下来。（c）影片写作中，对林肯形象的这种过分狂暴的描写，既不是出于表现林肯事业的需要（他可以不用恐怖而取得成功），也不是由影片中的某些人所激发的（凯斯可能会不抵抗就招供）；而只是表现了一种与理想的林肯形象不相平衡的状态：虽然影片写作中这种粗暴并不含有对林肯这个人物的有意的批评，但它使得——由于剧作本身的过度——这个由福特写作所支配的形象的真正的压制性质明显化了，并搅乱了影片意识形态设计中的圣徒传记或企图灌输给人们的东西。

二十三　走向他的使命

胜利之后，林肯独自离开了法院。有四个人正在等着他，其中包括玛丽·托德和道格拉斯。她向他祝贺，并含情脉脉地注视着

他。道格拉斯走上前去同他握手："我真诚地向你保证，永远不会再犯低估你的错误了。"林肯回答："我们彼此都不会再互相低估对方了。"他正要离开的时候却被人叫住了："全城都在等着你。"他朝门口走去，这时灯光通明，镜头偏移，可听到人群的鼓掌欢呼声。

（1）胜利，林肯已经被那些原来对他表示怀疑的人们所承认：这类场面（对英雄的承认）属于一种非常经典的风格。这里的拍摄方式是：摄影机处于稍低的角度，布置好的人群，林肯略带倦意而又十分庄严，领袖般地来到欢呼声中（"全城都在等着你"）。当他走到入口处时，灿烂夺目的阳光照着他，在他面对人群并脱帽致意时，画面用了正面低角度的镜头，并在这一场的结尾用了十分刺目的强光照明处理，这一切手段使得这个段落具有一种极其特殊的戏剧性：像演出完毕回到后台接受祝贺一样，使人联想到歌剧女明星在舞台上的情景。但是事实上，通过空间转换，这个谢幕不是发生在法庭里观看这场审判的观众们面前，而是在另一个舞台上（在街道，在城镇，在国家），在一群在电影中从未露过面的人们（他们不仅仅是斯普林菲尔德镇的居民，而且是美国人民）面前，以上事实回顾性地把审判过程中的表演（通过其登场形式，重新传唤，复述，以及观众、左右翼的态度等等，绝对是按照舞台剧来安排的）表现为一出戏剧彩排（一场地方性的巡回演出），接下去在另一个舞台上的（整部影片可以说都是在这个舞台上进行表演的，就像演出一些已发生而且无人不晓的事情）表演将是一场真正的演出（全国性的巡回演出）；实际上，这个谢幕表演就成了整个传奇演出真正的开场。在这种时刻，当他被其他人发现（认出／承认）是林肯并剥夺其角色成分时，他只能转变角色，返回来扮演他自己的角色。影片中的这种拦截是用强烈灯光中的狂热欢呼专门指示出来

的：这一点上肯定参考了德国表现主义风格（甚至恐怖片《吸血鬼》）——我们知道，福特是很欣赏这一套的——然而，在这一点上，这种参考是勉强的。

（2）在影片结尾前有几个为了加强悲剧气氛的镜头之前，我们看到了林肯向克雷一家告别的场面：正像林肯和这一家在一起的所有其他场面一样（表明这一家对林肯重要性的作用），这一场也是以一种亲密的、熟悉的、非严肃性的方式来处理的。在这一场里，故事将结束这种双重循环，即把林肯和克雷夫人联系起来的象征性的债务循环，以及驱使嘉丽·苏（我们已经知道，她是安妮·拉特莉奇的化身）朝向林肯的欲望的循环，但林肯不可能再去爱她了。开头，这位母亲坚持要付钱给林肯，并给了他几个硬币，他接受了，并说："谢谢您，夫人，这是您慷慨大度的表示。"接着，嘉丽·苏抱住他的脖子亲吻他，说："林肯先生，要是不吻你，我会遗憾死的。"这一举一动都证实了嘉丽·苏的态度，它已超越了单纯为了向林肯表示感激的心情，而是被情欲所驱使，这种情欲贯穿在整部影片中，使得她围着他"表演"，这样，我们就可以把她的吻读解为一种"表演"形式，代表了一种情欲高潮。

（3）最后一场：林肯离开了他的伙伴（他既是一个古典戏剧中的知心人，又是一个桑丘·潘沙样的人物，他在影片中有好几次出现在林肯旁边），对他说："我想我可能要一个人走了……也许一直要走到那座山的顶峰。"然后那个知心人走出了画框。此时暴风雨即将来临，林肯缓慢地爬着山。最后一个镜头是，他面对着摄影机，带着一种茫然若失的神情，当预示着暴风雨的乌云掠过背景时，响起了《共和国战歌》。林肯走出画面，暴雨倾盆而下，并在渐强的音乐声中连接到影片的最后一个画面（国会大厦前他的雕像）。

这里是福特写作中又一次显得过火的地方（可谓集哀感、拔高的符号之大成：起着神话般的衬托作用的山、暴风雨、闪电、雨、风、雷等等），这些过度利用陈腐手法的场面突出了林肯形象异常的性格特征：他离开了画面和电影（就像电影《吸血鬼》中的一样），好像再也无法用电影来表现他了；他是一个令人（影片）无法容忍／容纳的形象，不是因为意识形态的目的使他变得过分高大，从而使得任何影片都无法容纳他，而是因为福特写作的强制性和暴力性手段／风格，为了自己的目的过度利用这个形象并且暴露了它的过火和荒谬的方面，无法再进一步利用时，只好把它送进博物馆。

二十四　影片的工作

随着故事在这里达到了饱和点，最后一个片段中的高潮不是别的，正是我们对整个影片进行反复审视式读解，从而获得的以极端形式呈现的意义效果。即：一个出乎意料的结果（它和意识形态计划的关系也是对立的），它是由电影结构内对意识形态设计的书写作用——不是平铺直叙——以及为了成功地贯彻这个计划所做的写作处理。这种书写为了成功地实现意识形态设计，把它的价值最大化，而且只有这样（很明显，福特在实践中并没有对林肯的形象和关于林肯的意识形态加以区分）才导致：这种歪曲（建立了一个蒙骗体系）；这种遗漏（所有遗漏场面，在犯罪侦探片的逻辑中是必需的，但是它的在场可能会削弱林肯超自然的无限威力：在与被告的对峙中，人们至少会希望有一位律师）；这种强化（最后几场的戏剧化处理）；这种剧作的暴力（以暴力来镇压暴力——私刑、审判）；这样一种决定和选择的系统化安排（贯穿

整部影片，它想同时表现某种悬念和自由选择，没有这些，这个故事就既不能展开也抓不住观众的兴趣）；简而言之，为了完成这样一种工作，影片在行动中直接地规定了它的运作方式和一系列手段，让我们看到了制作这样一部影片所付出的代价，所费的心机和所绕的迂回曲折的圈子，这一切只是为了把某种意识形态的设想贯穿到影片中去。

下面是让－皮埃尔·欧达特的总结，也是我们研究的出发点，这些观点如此精彩，以至于我们只能再次重复一遍。

二十五　暴力与法律

Ⅰ.一段关于法律的话语。法律产生于一定社会中，而社会只能把法律表现为对一切暴力采取道德主义禁止的陈述和实践，福特的影片只能重复所有这些既定的唯心主义者的表述。因此，从影片中间抽出一种意识形态的陈述并不很困难，这种意识形态陈述似乎要在所有善良的人中间规定／散布它所代表的严格的禁欲主义要求，使它成为一场接一场地贯穿在整个影片中的不可改变的价值；我们也很容易看到：这种在影片中被表现并系统地加以突出的俗套场面，并不仅仅是为了保证福特书写方式（写作）的可接受性。没有这种俗套场面，影片将显得、事实上有了它也仍然显得像是一种焦虑的、令人费解难懂的文本。这种俗套场面不但提供给故事一种换喻性剧情（即不断重申同一个形象），而且这种剧情的必要性是多重决定的，它的作用不只是创造一个角色，这个角色的“唯心主义”能够极其轻易地用完全清教徒色彩的选择的外在符号指示出来；通过持续的分离作用，它把我们放在一个被强制的位置上来读解这部影片，实际上，对它的理解

要求：

（1）首先，人们不应该考虑那种表面上确凿和坚定的陈述；

（2）人们应该仔细地倾听：在这个支持这种陈述的、如此“福特式”的一系列场面中究竟说了些什么；在这些人物之间的关系中究竟说了些什么，因为它们或多或少是福特故事的一个组成部分，并构成了这些场面；

（3）人们应该设法确定所有这些因素是怎样介入的；即找出福特把这个人物刻写进他故事的手段和步骤是怎样构成的，不管表面上怎样，只要它不是附加于福特的“世界”，不是像一个异体强加于它的，而是通过他故事中的书写（铭文或印迹）去发现一个他作为法律代言人的指定地位；因为影片制作者把人物提升到的这个角色，他的（传奇的）历史的故事注定他成为的角色，正是以他服从于（福特的）故事逻辑为代价的。这种逻辑事先就决定了他的进入，因为他的角色在福特的虚构中是已经被完成的，他的地位是已经被确定的。福特的写作工作在影片中是通过使人物担当这个角色时产生的问题才变得明显起来，因为他占据一个已经被占据了的位置。

Ⅱ. 在福特的故事中，正是由母亲这个人物成为体现理想法律的理想化人物。而且她经常是像《少年林肯》中那样，一位寡居的母亲，她是已经去世的父亲所定下来的法则的卫护人。正是因为她，男人（许多男人）才放弃了他们情欲的目标，并在她的主持下举行了福特式的庆典；实际上她是一种性关系的幻影，一切实在的欲望都为其所禁止。但正是在这个集团和其他集团（印第安人）不断更新的关系中，在福特世界的二元论中，对法律的结构规则（这个法令推迟情欲的满足并强制执行交往和联姻）的书写（铭文）被实现了，由这位作为法律交点的英雄人物（经常是一个冒牌货）的调解

作用的引导以暴力的方式实现。

Ⅲ. 在《少年林肯》中，用一个人物扮演两种角色的后果之一是，这个人物将具有两者的功能；由于它们之间的互相抵触和不相容性（一方面是保证对欲望暴力的禁忌，另一方面是它书写的媒介），它将不可避免地引起失调，带来了与福特世界的秩序相反的作用。令人注目的是，每一个滑稽的效果总是把这种失调作用显示出来（没有一部影片会是这样，它的可笑之处恰恰就是这个整体中一种不断失调的标记）。在一个完全由理想法律所支配的故事中，因为福特世界的二元论被放弃，代之以这种群众和个人的对立，两种功能的压缩事实上仅仅使用在人物去势作用（在意识形态的层次上，用它清教徒式的俗套场面来表示；同时，在文本的无意识中，则写成故事逻辑对人物结构的决定作用的后果）和他去势行动这一个层次上。（事实上，那种政治上的冲突只不过是作为介入这段故事的一个次要的决定作用，严格地说只是在后台起作用。）实际上我们看到的是：

（1）这个人物的感召作用产生于他对爱情享乐的摒弃，因为他拒绝了性的引诱而增强了他的感召力：林肯如此完美地结合在故事中，对性的暴力和阴谋是如此警觉，而这种暴力和阴谋之所以产生，只是由于他拒绝对女人不断地对他进行追求，而真正打动女人的，不是别的而是由于他的去势的威严所产生的一种魅力。

（2）这位主人公对情欲永无尽期的展延很快就显示出深长的意味，因为这将使得他成为理想法律的恢复者，这个法律的秩序被一种罪行所扰乱。对于这种罪行，母亲虽然不能防止／杜绝其发生，但却总是企图将其扑灭。

这表明：

（1）福特着重强调的这种清教徒式的俗套场面有其十分明确的功能：拒绝肉体享乐使他得以挫败任何性和政治腐化的企图，由此将这个人物提升到一个调节者的地位；在福特的故事中，这种功能既保证了林肯这个形象的荣誉，同时保证了这个人物作为理想法律的代理人。其明显的代价则是将林肯置于一种去势作用当中，使得人们看到了那场福特式的和睦仪典掩盖了什么。福特尽量使用了去势力量种种可笑的方面，来表明了他是多么不在乎塑造一个教导者的形象，而是更注意它在故事中的出现所带来的干扰性后果：例如在舞会那一场中，他的主人公就破坏了这个舞会的和谐气氛，法的执行者最终成了扫兴之徒，并使福特庆祝会上和谐气氛想要掩盖的东西泄露出来。

（2）林肯形象实际上取代了母亲的位置，即是说，同时取代了她观念上的地位和她的作用（因为他对她的孩子们负起了责任，并答应在他们监禁期间不至于吃得太差），这引起了这个形象一种微妙的变化，因为这种两个角色集于一身是在一个秘密的符号下实现的。这位母亲必然（相信她确实尽量）保持秘密以防止对她孩子的任何暴力——甚至，尽管不可能，防止由她体现的理想法律的暴力施加于她的孩子；因此，由于隐瞒这一罪行，她把自己的角色涂上了一层爱情的色彩（近乎希区柯克的），因为一般地说，这个故事总是保护她免于和那个犯罪行为有任何瓜葛（因为对暴力行为的不了解是她作用的一个方面），这是福特从来没有这样表现过的。在最后的一场审判中，当林肯把真正的物证（那本历书，在历书的一页上应该写下一封表示爱情的信，那是林肯打算为她而写的，以转移她的注意力并取得她的口供）从帽子里猛然摔出来的时候，这一主题又再次喜剧性地被引进；在接近审判的尾声产生一个能指（罪行的物证）对于法律的重建是必要的，它的隐蔽使其具有了性爱

的色彩；而且它必然地由法律的化身所产生以适合于故事的逻辑，因为正是从这个理想法律中产生了这一切：产生了在故事中犯罪行为的删除，产生了关于暴力（关于肉体享乐）戒律的陈述，产生了母亲作为被禁止暴力（肉体享乐）的形象的立场，产生了由这个形象（作为肉体享乐的一个能指）体现的对菲勒斯（男性生殖器）的占有，产生了这一罪行物证的出现，就像它是一个明显地由同样的意识形态陈述而来的菲勒斯的能指物。在这样的一个故事里，这通常意味着：这个武器，罪行的痕迹，其作用就像一封必须由法律来译解的信，因为它是根据法律的禁令写成的；或者意味着，由犯罪产生的供述，作为一种压抑在性爱形式中的表达。这里，两个结果被压缩了，法律产生了罪行的物证（书面文字的东西揭露了凶手），就像它是一个菲勒斯式的物体，福特的喜剧把它表现得像只从魔术师帽子里变出来的兔子；福特用了这种不大可能的轻浮行为来把审判引向终结，实在只能被读解为一种面具效果，它把“人性的”背景隐蔽到底，从而让书写的逻辑能产生这样一个作为它的最终效果的欺骗物，一种林肯同时体现母亲角色的最后结果，一个面具式的奇妙效果。

Ⅳ. 在通过对法律完全理想化表现而构成的福特故事中，以及它造成的资产阶级效果中，林肯形象（作为法律的代理人）的写作的多重决定作用根本未被福特抹去，而是被他的写作所揭示和被他的喜剧所突出。这一事实显示了影片制作者坚持执行的一种奇怪的意识形态平衡术，显示了他坚持采用的剧作上奇怪的不协调。他通过给自己故事的强制，通过放弃他故事通常的两分法，以及有时看来真正具有重大历史意义的法律书写，这样结构起来的产物（它使人想起爱森斯坦在《总路线》中所做的），只能把法律表现为纯粹的暴力禁令，其结果只是对它的话语的去势效果的永久性控诉。确

实，如果没有击中他对手的最薄弱点——福特总是故意地把这种弱点表现得会引起一场哄堂大笑，那么他人物的行为会被降低成什么呢？结果是影片口头的暴力镇压构成了唯一而极端的暴力，它在某些场面中（如未遂的私刑）真正地被表现为一种最终的判决，一个道德上的禁令，这是绝无仅有的，除了在朗格的影片中；它显示了福特，更准确地说是他的写作，在他自己和他所使用的唯心主义主题之间所保持的距离。

Ⅴ. 由于影片制作者对观众如何接受他的风格化效果完全不在乎，他在结尾处顽固地表现了一种剧作上的变态。这可以从以下事实中看出：在一部目的在于作为文字代替者的电影中，最后的词语总是十分矛盾地给予肖像性能指，福特利用这种能指来产生意义的决定性效果。因此像在这部电影中一样，影片中所指的总是：或者是主人公和它周围环境（两性的、社会的、意识形态的）隔离，或者是他和他的行为之间有巨大的距离，或者是他所得到的结果和他所使用的手段以及（因为他拥有去势言语的特权）对手所得到的结果之间没有一致性。福特通过他使用于那种效果的简约手段——他的风格禁止他使用“内心”描写来含蓄地刻画人物——成功地同时运用同样的能指表达了完全不同的意义（例如，在月光一场里，月光照在河上同时象征了诱惑的魅力、过去田园生活的诗意，以及主人公的理想主义禀性）；或者甚至在完全不同的背景中，更新了同样的意义效果（同样的人物空间分切用于舞会一场和谋杀一场），以致永远制造意义的意向，对任何意义含蓄的效果关门的意向，不断地重申那些相同意义的意向，实际上导致——因为影片制作者总是用同样的能指，确立同样的风格效果来表达它们——在不断地暗中损害它们，把它们变成了自己的滑稽摹仿（就福特而言，戏仿总是来自于这种写作本身所产生的一种破坏效果）。由此，影片的意

识形态设计发现它自己被可能用于实现它自己的最糟糕的手段引入了歧途（福特的风格，以及他故事僵硬的逻辑），它主要是有利于暴力压抑效果的神圣计划（不是通过事后对原先建构的意义效果进行维护而得到，而是直接来自福特故事中对人物的书写而得到，这种书写在每一场中都更新和分解）：如此书写的这种暴力压制变成了一种驱魔活动，并给予它的能指——在谋杀和私刑两场中——一种奇妙的对比，它严重地颠覆了文本平静的、欺骗性的表面。

新殖民主义与暴力压迫——视听宣传中的辩证唯物主义①

[德] 埃尔温·莱斯　克里斯蒂安·多茨曼　著

杨远婴　译

一　前言

阿根廷费尔南多·索拉纳斯与奥大维·杰提诺的影片《酷热时分》②于欧洲（佩萨罗——1967 年）首映后，在电影界和政界都引起极大的关注。这是第一个运用大众传播媒介——电影对拉丁美洲

---

①本文译自原苏联电影论文集《影片的建构》一书，莫斯科霓虹出版社，1984 年。作者埃尔温·莱斯，德国哲学家、语言学家。著有《资本主义制度下的娱乐》《影视概论》等作品。

克里斯蒂安·多茨曼，德国语言学家，著有《机械时代的语言》等作品。——译注

②《酷热时分》（1967 年）是阿根廷导演费尔南多·索拉纳斯和剧作家奥大维·杰提诺联合摄制的影片。影片充分体现了巴西导演格劳伯·罗加的“反抗美学”思想，并是所谓“第三电影”——即既不同于资产阶级电影，又不同于社会主义现实主义电影的激进的第三世界电影工作者的宣言。影片充分调动了电影手段，在 180 小时新闻纪录镜头的基础上剪辑而成。

的新殖民主义进行全面分析的范例①。

这部影片的特质在于，它以直观的方式和新颖的电影技巧精确而完整地概括了作为帝国主义世界战略组成部分的新殖民主义体系的政治经济前提。理论上的敏锐和鲜明的爱憎造成了它的分析性特征。影片的强烈影响招致了阿根廷政府的对抗：它被禁止在这个国家上映，并针对它的出现制定了相应的法律，规定对制作和出租反政府电影者处以监禁。然而这一法令暂时未触及这部影片的创作者。

由于这部影片的表现手段颇为丰富，在这篇短文中难以展开详

---

①"解放电影"集团（"解放电影"集团是阿根廷导演们的一个拍摄政治电影的独立联合体，与拉丁美洲劳工总联盟和庇隆主义党有着密切的联系。这一集团的领导者是费尔南多·索拉纳斯。——原注）在影片完成后，又于1968年发表另一个宣言，就拉丁美洲电影工作者的普遍状况进行了分析：

> 像我们这样的非殖民化国家中的人民，既不是自己土地的主人，也不是自己思想的主人。起主宰作用的不是他们自己的文化，相反，他们的文化已经死亡。除去民族意识和改变生活条件的渴望，他们几乎一无所有。因此，他们的奋起反抗表现为最强烈的文化示威。而知识分子和艺术家们唯一有意义的行动就是令人信服地、有理有据地、鲜明地表现这种反抗。
>
> 和其他伟大的民族不同，在我们这样的国家中没有真实的信息，到处都充斥着虚假的信息，这些虚假的信息是新殖民主义者所惯于提供的，其目的在于向人民隐瞒自己的行径，从而控制他们的生存。确立真正的信息，收集揭示我们现实生活的证据，这对于拉丁美洲具有实际的革命意义。
>
> 制作向新殖民主义发起挑战、并服务于反对帝国主义斗争的电影，并不着眼于消极被动的电影观众，而主要是奉献给在我们这个大洲上进行这场伟大革命的杰出演员们。它首先力图成为反对压迫者的斗争的必要武器，所以这种电影应该像民族现实那样具有反叛性。它将不畏艰难地去赢得人数不多的积极分子与勇敢斗士的核心，因为只有借助于他们，它才能在更大的范围发挥作用。它的美学理论将诞生于这种必要的斗争及其所开创的无限可能性之中。
>
> 作为电影工作者与独立国家的公民，我们的职责并不是致力于一种无所不包的文化和艺术，或某种抽象的人，而是服务于我们民族解放的斗争，阿根廷人以及拉丁美洲人的解放斗争。

尽的分析，因此我们最好是描叙其中某些典型的电影式的论证方法，特别是细致地阐释这一论证的辩证唯物主义结构。通过与爱森斯坦或布莱希特的艺术宣传理论的比较对照，对电影进行历史—文学式的分析，这也许对我们的研究大有裨益。

此外，还须研究这类电影在反对帝国主义的解放运动中的重要意义，由于同情的浪潮正在兴起，而目前拉美国家中的电影艺术正在利用这种形势，所以这样的研究就更有必要了。

二　惊恐的信号

影片的开头是一组光线昏暗的镜头，经过将近半分钟的时间，银幕变为一片黑暗。这种黑暗唤起了一种莫名的危机感。伴随着黑暗镜头的是从画面外传来的击鼓声。这样，发出警报和应该感受到不安的人都可能出自观众之中。因为画外越来越有力的击鼓声和黑暗画面的结合，所以镜头本身也进入了画外空间，而惊恐不安作为一种影片通报的情势，同时也成为被通报者（观众）的情势。

黑暗的画面在几秒钟内转换为火炬的影像。在火炬的光亮下影片展示了一组不加分析的暴力事件镜头（警察、逮捕、装甲车队列、群众抗议）。火炬的光亮和击鼓声造成一种无以名状的紧张。但此刻的惊恐情势还是一般性的、超党派的，既施加给每一个人，又远离每一个人。影片开始表现的暴力尚且无法解释，因为它是通过个别的、不能明确传达概念的影像所表现的。警察和游行示威者一样，都是以某种暴力形式出现的。到处都是暴力，既没有原因，也没有环境与后果，施暴者在此似乎是孤立的。

过渡性镜头揭示了暴力的整个环境："拉丁美洲，伟大的国

家，未独立的民族。”影片用一组镜头表现了镇压游行示威者的警察们。接着又出现了介绍特殊的使用暴力者的字幕：“我的名声是被侮辱者，我的名字是被压迫者，我的职业是反抗。”影片通过字幕表达了下列镜头的涵义：任何一个偶然的事件都会立即变成自觉的战斗。

虽然现在尚不明确谁反抗谁，谁的反抗更符合正义，但紧接的一个过渡镜头已经显示了这种反抗所可能具有的普遍性：“共同的历史，共同的敌人，共同的机遇。”然而这反抗仍然是一种既不明朗，也不确定的可能。

影片中的惊恐意象是由四种相互作用的象征手段来完成的：音响手段（擂鼓声）和三种视觉手段（逐渐黑暗的镜头，一组连续镜头和一个过渡性镜头）①。惊恐意象也被表现为三种发展过程：第一个段落中占主导地位的是黑暗，而在黑暗中又不时地插入表现暴力的镜头。在下一个段落中，黑暗被字幕所代替，这些字幕把暴力行为置放在一个概念性的语境之中。这些在开始时还是极为抽象的概念联系，随着一个又一个的字幕而变得越来越确定和直

---

① 时间单位：秒

镜头	黑色镜头	影像	字幕	总计
1—14	59	14	—	73
15—69	30	52	115	197
70—72	25	—	—	25
	114	66	115	295

惊恐意象由三个段落组成。第一个段落（从镜头 1 到镜头 14）仅仅包括其比例为 81:19 的逐渐昏暗的镜头与影像，第二个段落（从镜头 15 到镜头 69）的构成是影像逐渐昏暗的镜头和过渡性镜头，其比例为 15:27:58，第三个段落（从镜头 70 到 72）的开始只是黑暗镜头，当擂鼓声平息的时候响起了解说词的话语，而整个惊恐意象似乎都是为此而准备："拉丁美洲，这是一片战火纷飞的大陆，对于统治阶级来说，这是一场剥削的战争，对于被压迫人民来说，这是一场解放战争。"

接："饥饿地理学"。饥饿可能是一种共同的历史，共同的敌人。原有的历史就是饥饿的原因，原有的敌人就是饥饿的肇端者。虽然饥饿的原因和肇端者尚且无从区分，但毕竟能够被推测出来。反对饥饿是对原因和肇端者的强烈反抗的目标——实现全面变革的机遇，因此，应该把饥饿理解为暴力的原因与后果。

影片影像所表现的并不是它们所固有的社会关系，而是暴力行为本身：一个游行示威者从警察手中逃脱，继而被另一些警察逮捕，并被他们打得半死。接着的一行字幕表明了这场暴力的受害者："被剥夺者、被解雇者、无权者。"然而，为了精确地估价这种暴力行为的多重涵义，还须进一步剖析，是谁，根据什么权利剥夺了谁的财产。

由象征符号构成的惊恐涵义最初只是被个别符号（被侮辱的、被欺压的、反抗的）大约地建构为意识到自己共同处境的群体象征。惊恐意象的涵义在于团结协作的自觉意识的解放，在于被压迫的个体转向被压迫的群体的解放，在于我转向我们的解放："我们的第一个姿态和第一句话就是：'解放'。"这种字幕中的从单数人称向复数人称的变化是与呼唤直接行动的"解放"一词的出现同时发生的。"解放"一词开始出现时是很小的字体，但接着就被放大了，继而覆盖了整个银幕。同样的手段以后又用于单独用动画方式制作的"暴力"字幕。这样，字幕系统就把解放和暴力以及一组暴力行为的镜头联结了起来。这种从我向我们转变的影像把分散的、偶然的暴力表现为合乎规律的、有计划的行为。这一影像需要借助使解释性影像变得通俗易懂的概念。这些概念已堆积在字幕之中，但还没有被做出确切的解释，而是又增添了其他的包含着进一步做出确切解释的补充前提的概念："人们向我们提供的历史教训是一笔不真实、无意义的财富，它让我们看到的是一幅歪曲的世

界图像，它展现了错误的经济蓝图和那些由宪法所提供的虚幻的自由”，“任何一种社会制度都不会自我消亡”，“被奴役的人们只有通过暴力才能解放自己”。

“我们的全部行动就在于发出反对帝国主义的战斗呼唤，号召人民团结起来，反对人类最大的敌人——美国。”这些字幕笼罩了显现它们的一组镜头，在这组镜头中，展现了警察愈益暴烈的行动，也展现了手无寸铁、没有使用任何暴力、却遭到警方追捕和迫害的居民。警察把他们赶出家门，毒打他们，枪击他们，留下累累尸骨。影片中的字幕已经把帝国主义的概念和美国联系了起来。镜头中的暴力场面和与之相配合的字幕中的解放和暴力概念，获得了一种初步的大概解释：帝国主义是施暴者；帝国主义进行迫害、掠夺、毁坏、凌辱、损害的活动，并剥夺别人的权利，帝国主义就是人民通过暴力进行反抗与争取解放的理由。然而，帝国主义究竟是什么，惊恐意象本身不可能作出判断，但它动员了所有的感觉去理解以下的质询：帝国主义是怎样产生的？帝国主义的暴力是怎样实现的？为什么应该通过暴力来消灭帝国主义？

接下来的段落开头和第一个段落的开头相似：即仅仅以昏暗的镜头建构光学象征的效果。但是，持续到现在的通过紧张的击鼓声所造成的音响信号停止了。这时从画外传来了解说词的声音：“拉丁美洲，这是一片战火纷飞的大陆，对于统治阶级来说，这是一场剥削的战争，对于被压迫人民来说，这是一场解放战争。”这句话是影片以后陈述的一个逻辑起点，它对惊恐意象的发展过程做出了概括：即把对黑暗（通过黑色镜头）与光明（通过一组连贯镜头）之间的矛盾的感受转换为对统治阶级和被压迫阶级之间的社会矛盾的感受，甚至把这种矛盾理解为不可调和的

矛盾。

实现观众与被剥削战争所强暴的人民间的沟通既要求某种亲近感——即渗透和同情所造成的亲近，又要求某种距离感——即认识不可调和的社会矛盾中真实的政治经济关系的距离感。亲近感产生于第一段落的开头，距离感则产生于最后一个段落的开头。黑暗镜头和画外的击鼓音响在银幕上和观众中都建立了一种相似的情势。字幕所表示的和暴力画面所引发的认识与呼唤，触及了所有被侮辱、被压迫、被剥削和被剥夺正当权利的人们："我们的第一个姿态和第一句话就是解放。"最终停止下来的黑暗镜头使得两种情势（银幕上的情势和观众席上的情势）再次融为一体，并让人们感受到帝国主义暴力的总情势；同时还有从画外传来的解说词，为了通过展示特殊情况而造成对总情势的足够理解，解说词带上了某种距离感："拉丁美洲……"

三　历史

"拉丁美洲，这是一片战火纷飞的大陆，对于统治阶级来说，这是一场剥削的战争，对于被压迫人民来说，这是一场解放战争。"

影片的第一部分是以这段话开始的。它是跟在有关阿根廷历史的影像后出现的。阿根廷的历史由几幅旧油画展示，这些油画再现了历史过程以及某些生活场面，如玩高尔夫球的男人。影片还表现了最近的政治事件（政治家握手言欢、联合国会议、军事行动）。伴随着这些镜头，解说词对这个国家的历史做出了概括性的阐述。

这段解说词置放在特定的语境之中：首先，在这段话之前有重现这个国家的政治现状的画面作为序幕。这就可以理解这个现

有的世界是怎样出现的，其中有哪些发展过程和动力，需要得出什么样的结论。解说词为社会历史的具体现象提供了基础。在第一组镜头系统中，社会暂时被表现为一种基本形式：即一般形式的阶级斗争——政党斗争，占据合法政权的党派较为有力，而具有道德优势的党派则更为慷慨激昂。影片从这种总括性的层面出发，转向具体的特殊层面和历史前景。

其次，分析机制实际上成为对作为拉丁美洲社会局势的本质性标志的“战争”的意指。这一意指应该是对展示“战争”所有外在特征的序幕的提示。而解说词则把战争变为一种辩证的矛盾：战争既是压迫，又是解放。这种矛盾同时也是阶级社会的基本矛盾（统治阶级和“被压迫人民”之间的矛盾，继而还将表现为社会化劳动和私有制分配方式间的矛盾）。这一矛盾既被表现为社会发展的动力，同时也是影片分析展开的动力。

当马克思在《共产党宣言》中把社会历史称之为“阶级斗争的历史”时[①]，他已经把辩证唯物主义的一般发展规律表达为一种辩证的矛盾，这是一种阶级的矛盾，必须加以解决，而在解决这一矛盾的过程中社会得到发展。

在该规律对新殖民主义条件下的现实阶级斗争发生影响的历史阶段，索拉纳斯表达了这一发展规律。作为矛盾的辩证统一的战争，是由“暴力”的隐喻象征构成的（“新殖民主义和暴力”是该片的副标题），它成为按照一定方法建构影片的基础。这种方法就是逐步展开矛盾的综合体，将不同的矛盾结合成一个基本矛盾：即穷人与富人、劳动与悠闲、贫困与奢侈之间的矛盾。

---

①马克思、恩格斯，《共产党宣言》：“到目前为止的一切社会的历史，都是阶级斗争的历史。”《马克思、恩格斯选集》第1卷，人民出版社，1972年，第250页。——译注

所以，在此可以看到影片的方法特征。这里所说的并不是简单地列举事实（像我们所熟知的那样，以纪录片的方式进行的资产阶级式的解释），这些事实作为简单的总和应该最终绘出一幅现实画面。这里所说的辩证式展开的基础是一种理论概念：即各种社会力量的对立，这种对立在自己张力的领域内引出了各种新现象，但是这些现象最终应该归结为一般性的基础。辩证式展开的方法就是从一般到特殊。影片一开始就以两种形式进行了完整的概括：一方面展现揭示新殖民主义本质的现象世界（序幕）（如同马克思那样，为了展开资本主义发展的规律，把资产阶级的社会现象界定为“商品的堆积”，并从商品概念的矛盾中引出自己的分析方法[①]，索拉纳斯把新殖民主义的现象世界归结为一般的暴力世界，在这个世界中，个人的痛苦也得到了逻辑上的概括），另一方面，对这一现象世界做出概括的理论表述。

因此，在第一部分所运用的关于这个国家历史发展的特殊分析形式就具有一个现实的、决定结构的起点。影像所表现的不应是某种堆积在一起的中性信息，而应是一种解释，即应该解释在序幕中提到的“战争”是怎样发生的，谁对此负有罪责，理应得出什么样的结论。

解说词揭示了政治状况的经济根源，并历数了其罪行：“拉丁美洲国家的主权被彻底出卖了，在这种背叛行径中，港口城市的主要出口商品都是罪恶的。”“这样，出口农产品的资产阶级就成为欧洲工业的农业附属品。”

政治军国主义的后果（破坏美洲统一的武装血腥干涉，压制被

①马克思《资本论》：“资本主义生产方式占统治地位的社会的财富，表现为‘庞大的商品堆积’，单个的商品表现为这种财富的元素形式。”《马克思恩格斯全集》，第23卷，人民出版社，1972年，第47页。——译注

压迫人民的反抗）结束了画面。历史发展被展现为一个民族为了另一个民族的利益而遭受压制的历史，民族矛盾和经济矛盾彼此相连。有产者和无产者、资产阶级和无产阶级之间的经济矛盾，与发达的工业国家和农业民族之间的政治矛盾是一致的。发达的工业国家为了自己的利益而剥夺了农业民族的独立。

由此可见，历史发展的动力是那些通过背叛行径实现的利益；而这是一个阶级的利益，这个阶级之所以能够存在，是因为它反对另一个阶级的利益。这些利益是彼此联系着的，它们变得十分明显，同时以多变的形式反复呈现。取自这个国家历史中的各种事实（政治协定、军事进攻），国家发展过程的各种片段，就如同这些事件的参加者一样，都不足以表现这种情况。

如果影片根据自身的表现特点，也依赖于这些事实，按照外表的非重复性、单一性表现历史发展的不同阶段，那么它就应该揭示本质与现象之间的辩证联系：潜在的本质（矛盾、利益、叛变）与显然的、但却需要解释的现象（军事行动、富足的国民、签署为重要文件的政治活动）相矛盾。这二者并非是彼此独立存在的。没有利益关系就没有利益，没有政治也就没有政治家。镜头段落蒙太奇将表示历史进程和场面的、描绘不同的人玩高尔夫球的油画加以排列对照，它和有关前不久发生在这个国家中的军事和政治事件的纪录镜头一样，都借助于视听手段转述了这些关系。尽管，对昨日文献和今天文献的蒙太奇剪辑以一种鲜明的对照反映出历史情景的时间差异，但同时也说明，在历史的衔接中具有某种逻辑性。那些被表现的内容并非不可重复，它既表现在昨天的历史文献中，同时也丝毫不差地体现在今天的文献中。既然解说词不能对单个镜头做出时空上的限定，那么这些镜头就获得了某种象征性：譬如，玩高尔夫球（使人产生了某些联想：贵族生活、安闲享乐、上流社会）就

成为被解说词揭示了其发展规律的社会统治集团的象征（emblem）①。

蒙太奇剪辑把那些本身仅具有简单图示作用的镜头转换为阐释性的意指。通过比较对照，逻辑论证变得清晰明了。与此同时，通过文本的概念解说程序，镜头内容也得以具体化。这些镜头通过解说词所获得的象征性是其内容得以具体化的先决条件。影片的第五部分（“寡头政治”）历数负有罪责者时，只是为了说明，这些人恰恰是一个特定阶级的成员，他们对造成危机负有责任，而同时他们又能从社会矛盾中获取好处，因此他们竭力激化社会矛盾。然而，正是在这一点上，人们的个体存在具有着重要的意义。这一阶级的单个代表以及他们露面的各种场合的影像（譬如海滨晚会和海滨疗养的典型场面、关于上流社会聚集的拍卖行的报道），与解说词中关于他们的经济—政治功能的解释（压迫和剥削处于从属地位的人民，以取悦外国的商人政府）形成对照，而这种功能是不能用镜头画面来考察的。银幕画面所表现的现象本身都是司空见惯的、非政治化的。但当这些现象被具体化、成为某些象征时，它们就可以被读解为政治经济体制的现象和罪行。这时，它们已作为情感概念的单位，以自己特有的不可重复性脱离此时此地，从而透露出关于自身本质与存在的信息。

---

①emblem（象形、图形、徽章）——这是一种象征，在这种象征中，表面涵义几乎完全被深层涵义所遮盖，并且被取代。借助于 emblem 可以使象征达到最高层次的制度化和固定化（参见 T·马尔多纳多：《象征》，《符号学术语论文集》，乌尔姆，1961 年）。它与寓言的区别在于，作为一种物质存在，它体现为一种重要的内容；而寓言则意味着另一种东西，既不表现潜在的真实性，也不表现象征影像的思想重要性。（A·舍内：《象征与戏剧》，慕尼黑，1964 年）

四　司空见惯的暴力

在介绍了整个拉丁美洲人民被剥削和被压迫的历史，特别是阿根廷的资料以后，影片展示了城市和农村的无产阶级的状况（“司空见惯的暴力”部分）。画面表现了随着火车跑的穷人的孩子和从车厢里向外张望的富人的孩子。俯拍（中景）：一个裸露着上身的男孩，仰着头，跟着开动的火车跑，向上伸出双手。仰拍（全景）：以摇镜头展现摩天大楼；小男孩奔跑的方向继而成为摄影机运动的方向。接着出现字幕：“港口城市”。俯拍（中景）：同前，奔跑的小男孩。仰拍（全景）：依旧是摩天大楼的全景摇摄，接着摄影机穿越“大城市”布宜诺斯艾利斯：影片的正面图像是灿烂的阳光，嘈杂忙乱的大城市，高峰时间的交通，庆典的音响。解说词响起：布宜诺斯艾利斯，新殖民主义政治的中心，政府所在地，交易所，新闻通讯社，情报收集站，军事指挥部，犯罪集团，知识精英的汇集之地。

把从两种不同的角度拍摄的影像（俯拍的奔跑的男孩和仰拍的摩天大楼）组接起来，于是就提供了一幅本身并不存在的图景，一种使两种影像辩证抵消的象征。俯拍的（因此是被缩小的）对象（小男孩）显得渺小，而仰拍的（因此是被拉长、加大的）对象（摩天大楼）显得高大。而小男孩向坐在火车里的人们伸出双手的镜头则产生了这样的印象，仿佛他完全受制于他们的同情、仁爱或冷漠（画面上有一个小女孩在无聊地嚼着口香糖吹泡泡）。由于最后一个对立蒙太奇的组接，使得这一印象显得不够有力。

小男孩的幸运或不幸同那些没有一个人递出零钱或糖果的乘客们的善良或无情的本性完全无关，而是与由摩天大楼体现的非

人体系相连。压榨小男孩的，而小男孩也确实被交付给它处置的政治权力在影片中被浓缩为摩天大楼、浓缩为“新殖民主义政治中心”……

这种失去了上层与底层、压迫与上层政权之间的矛盾特征的蒙太奇组接方式（因为它是在一些偶然的乘客范围内进行的），使得非人格的暴力概念在感性上具体化了。这种暴力既压迫着这个小男孩，也压迫着他所代表的那个阶层。这就是新殖民主义暴力的概念。对这种暴力的经济和政治动力在前面已经做了阐释。这种概念作为一种感性体现合乎情理地感染着已有思想准备的观众。

暴力概念的感性体现是通过对立蒙太奇的手段，出现在影片的一部分（“司空见惯的暴力”）向下一个部分（“港口城市”）的过渡段落，那对比的影像（高大的摩天大楼和渺小的小男孩）出现了两次，而在这两次的间隙中出现了下一个部分的题词。影片以此表明，个别的、日复一日地出现的暴力出自一个中心，一个体系的中心：这就是“布宜诺斯艾利斯，新殖民主义政治的中心”……

五　依附性

“拉丁美洲国家的特征在于它们在国民经济、政治、文化上的依附性：先是依附于西班牙，然后是英国，最后是美国。”伴随着这段解说词，一组镜头（在第九部分的开头）用视听形象表现了所说的三个强权国家：西班牙与英国同时出现，画外传来伦敦钟楼的钟声，画面上展示描绘印第安人家庭生活的西班牙版画；对美国的表现则更为详细具体。

接着是一个穿越摩天大楼群，周游环视布宜诺斯艾利斯的冗长段落。伴随这个段落的解说词是：“帝国主义虚假的帮助总是

为了获取更多的回报。帝国主义在拉丁美洲每投入一个美元，就收回四个美元。这种剥削就是落后、贫困和压迫的基础。这种剥削维持了发达国家的财力和高消费生活。这种剥削需要帝国主义所宣传的‘不发达性’。”

“不发达性”引出了由屠宰场镜头和广告镜头剪辑而成的一个段落。影片详尽地展现了屠宰牲畜的画面（譬如细致拍摄的动物睁圆的眼睛，以和广告中化了装的眼睛细部相对照）。在用剪辑手法迅速闪现的广告节目中依次出现了清凉饮料、高级活顶汽车、汽车制造公司的招牌、妇女的内衣、化妆品、幸福而欢乐的人们。在这个蒙太奇段落中，不时地穿插进以下的字幕：“我们越来越多地出口商品，就是为了越来越多地得到这些进口商品”，“我们越来越多地劳动，就是为了获得越来越少的东西”。在这个过渡性镜头结束时，字幕提供了下面的说明与解释：“外国垄断者和他们在本地的同谋操纵了当今阿根廷的整个经济：整个肉类加工业……以及所有的大众传播媒介。”

由于开始时的解说词和这些出现于广告和屠宰场段落之间的字幕，从而把对极其令人憎恶和极富诱惑力的东西的抽象感觉的矛盾，转换为当地肉类加工厂中恶劣的劳动和控制民族出口垄断权利、获取最大满足的贪婪欲望之间的具体社会矛盾。这一矛盾概念通过对比蒙太奇而被直观地具体化了。这一矛盾的规律在于，在新殖民主义的体系中，劳动和对劳动成果的占有是分离的、彻底丧失了人性的劳动领域（屠宰场镜头）与攫取者灯红酒绿的享受（广告镜头）是相互对立的。生产（一个现实的屠宰场世界，在这个世界中，人们越来越被迫不停息地为出口商品而劳动）和消费（一个由帝国主义的大众传播媒介制作出来的提倡消费的虚幻世界）形成一种不可调和的尖锐对立。

六 国际性的阶级敌人

影片的结束性场面是第六部分（“体系”）的开头。这里引用了伊·伊文斯的一部关于越南的影片《天空与大地》中的镜头。在这个镜头中，我们看到了带高射炮装置的飞机图形，而这时的解说词讲道：“如果越南人仅仅需要抬起头颅，认清自己的敌人，那么事情对于我们来说就复杂得多。”这个镜头具有双重的作用：一方面它指出了国际阶级斗争的共同基础（有一个共同的敌人），另一方面，它注意到了具体的差别（表现形式各不相同）。首先，它确立了某种类比关系，其次强调了对立性。类比关系的建立是通过借用镜头来完成的。利用别人的资料（援引）就可以造成两个局部之间的共同性。但影片文本排除了那种纯粹的联想或类比，而建立了一种新的比较关系。尽管，从俯角和仰角表现前线战况和表现朋友与敌人的镜头脱离了本身的表层涵义，但作为一种负面例证，它指明了被暗示的东西。

作为既有类比性、又有对立性的综合统一体，阶级敌人的类别概念被建立起来了。它的影像——敌机——仅仅是一种局部的体现，只有与所有的具体显现都联系起来时才能获得其总体性。矛盾就意味着这些联系的形式。所以，如果说，在越南，敌人有一副与我们这里所看到的不同的面孔，那么通过这一视听过程就产生了一种特殊的总体与现象的辩证关系，这一关系确定了影片的分析手法：在许多个面孔背后始终潜伏着同一个敌人——资本主义剥削的国际体系。

伊文斯表现了越南战争这种结构清晰的公开冲突，以及使团结的号召变得切实有力的战争前线的情况。与此相反，索拉纳斯为了

确定社会矛盾的起源，首先要概述这些矛盾："新殖民主义把我们的语言、我们的民族与我们的宗教都出卖给了敌人。"伊文斯在越南问题上可以藐视民族资产阶级的作用，因为它显而易见地产生于美国侵略者的支持。阿根廷的新殖民主义所走的恰恰是另一条道路。外部的敌人——殖民主义政权产生于内部的敌人——民族资产阶级之中，民族资产阶级通过自身的作用自行确定了私有者和资本的政权因素，承担了外部敌人的扩张主义任务——将国家作为附庸置于欧洲和美国统治者的操纵之下："在民族的面具之下敌人具有更多的可能运用和获取主动权。"当展示外部敌人的时候（影片以一组镜头表现外国代表团的来访，戴高乐、史蒂文森、来自爱丁堡的菲力普、约翰·肯尼迪和罗伯特·肯尼迪、波特将军等），就再次（超越了个人形象的范围）指出了新殖民主义剥削体系的成分："内部的敌人对新殖民主义的渗透大开国门。共同的目标统一了这种渗透：这就是破坏民族意识，以更容易地进行统治。"新殖民主义资产阶级的辩证法，即既掌握政权又有依附性，排斥了简单的对立。敌人不仅仅表现为如越南敌机那样的模式化影像，而应该被刻画为一种体系。索拉纳斯的任务不同于伊文斯，后者可以在两军对垒的简单对立基础上建立宣传概念。

越南战争中的对立冲突是作为一种明显的现象来考察的，而被新殖民主义奴役的阿根廷的情势则需要借助更为复杂的论证手段来考察。如果说影片的开头所谈论的是"战争"，那么这个概念只是一种隐喻，与越南战争那种公开的冲突不同，这种战争只是一种压迫和解放之间的辩证联系。笼罩一切的压迫包括着解放的萌芽，而这一解放蕴涵的正是压迫的客观后果。

暴力的概念作为一种象征决定了影片的结构。各个部分的标题已经说明了这一点，譬如"司空见惯的暴力"、"政治暴力"、"文化

暴力”、“意识形态战争”。正如索拉纳斯所说，暴力——这既是镇压罢工工人的一种残酷的警察恐怖手段，也表现为工厂中实行时间控制和劳动监督的压力，同时还表现为农村中的饥饿与贫困，以及大城市中通俗文化和嬉皮士文化对居民持续不断的骚扰所造成的精神压迫。无边的压迫，如同操纵了创造力的“解放策略”一样，证明了竭力为了少数人的利益而反对大多数居民利益的帝国主义统治体系的存在。索拉纳斯所表现的新殖民主义的一个变种，具有特殊的外在形式和经济政治前提。作为关于垄断资本的国际策略的文献，它属于一个普遍性的系谱。

反映拉丁美洲社会关系的影片《酷热时分》是否可以用来考察与分析其他资本主义国家呢?

作为一种对现象的收集，这部影片无疑是陌生而特殊的。然而，作为对这些现象的逻辑理解，影片对该体系的勾勒不是地理学的，而完全是意识形态上的。这个体系仅仅部分地体现为新殖民主义概念。这个体系就是资本主义剥削体系。反映在这部影片中的本质与现象之间的辩证关系，把这部纪录片转变为一种包罗万象的资本主义现实的文献，而这一现实的基本关系既包括社会历史的关系，又包括政治地理关系。

第十七章
酷儿理论与电影

酷儿理论本质上是对女性主义和同性恋理论的直接继承和发展，只不过此前的理论者和实践者都是执著关注于女性和同性恋特质和身份的塑造和建构，以便在他们共同对立的社会建制传统，即男性中心主义的家长制中建立起自己独立自足的身份和位置。很多早期的同性恋自由解放的宣言都显得异常酷儿化——它们号召要认识到性方面的多元流动状态，以此来解构纯粹的异性恋／同性恋的两元分法。但是，最初这样激进的性行动主义的繁荣在20世纪70年代的时候，逐渐退潮为只是特别关注男女同性恋者的平权运动。这场运动的组织者和激进分子所持的基本立场就是说，男女同性恋者“生来就是如此”，所以他们也应该获得同等的权利。这样一来，也就在某种程度上忽略、甚至否定了性欲存在的流动可变状态和实践。双性恋者和性转换者，他们本来是更愿意支持性欲的多元可变状态和实践，结果在早年为争取同性恋权益的组织和活动中被推到边缘和局外人的位置上。到了20世纪70年代中期的时候，女同性恋和男同性恋在政治和社会方面也开始分野。主张女同性恋分

离主义者的人，她们切断了同男权家长中心社会的联系，而男同性恋者在城市的中心建立了很多纯男性的社区。由此形成的男女同性恋的亚文化开始对自己所属的成员施加压力和影响，要求他们各自遵循一定的生活方式：其中有的对女同性恋者的衣食和言谈举止都作出了规定和限制，以此在同性恋当中形成一种“无性别”的姿态和面目。当争取同性恋者权益的运动展开时，它发动了一场针对异性恋才是正统这一说法的叛乱。但是，不无讽刺的是，它本质上只是在性别身份的分类上更加细化，其出发点和思维方法依循的还是传统模式，依旧没有走出误区，去迎接一个更为自由开阔的可变性选择。

20世纪80年代，两个相互关联的事实再次把男同性恋和女同性恋社区和阵营的人联合在一起：那就是艾滋病危机和基督徒正统派思想。后者所持的一个基本思想是把艾滋病的降临看成是对同性恋者的“天谴”。这个时候，激进右派的方针是标举传统的异性恋中心论和价值观，他们在艾滋病爆发的最初几年里，阻止相关政府部门采取任何积极有效的手段和措施。在美国，总统里根基本上采取漠视不理的态度和立场，用于艾滋病研究的基金投入非常少，而针对艾滋病教育的宣传活动根本没有提供资金的帮助。鉴于这样的态势，男同性恋者、女同性恋者、双性恋者、性转换者，加上这些人的朋友和家人，他们联合在一起，共同抵抗这场危机。这中间也还有由保守派发动的其他一些异性恋中心主义者的行动。在这次广泛的联合统一战线中，许多的积极分子开始用“queer”这个词（比如，有一个组织就叫Queer Nation）来组织成立一个“大一统联盟社区”（“community of difference”），以此整合了各种性别身份和性行为的人。“queer”这个词，不仅意味着人们开始认同在男女同性恋者当中也有很多的方式和状态，而且它还把过去依照异性恋／同

性恋的二元划分法无法涉及、也无从界定的其他性取向的人也纳入其中：这中间就包括双性恋，异装人，性转换者，不同种族的配对者，无论他们是同性恋还是异性恋；另外就是残障人的性欲，施虐／受虐者的性欲，也不管其中是异性恋还是同性恋。这样形形色色、各种各样的身份、欲望的状态和取向都得到了人道的认可。“queer”这个词最初如同骂人时用的“faggot”（男同性恋者）和“dyke”（女同性恋者）一样，是表示蔑视的贬义词，所以更多同性恋者偏爱选择“gay”和“lesbian”来表述自己。逐渐地，一些性方面有不同取向的人们，直接避开正统／非正统、异性恋／同性恋等的两分法，选择了“queer”这个词，来建构一种新的身份表述机制。酷儿这个词聚集整合了多样边缘的族群和个体，让他们为了一个统一的政治斗争的目标而团结在一起。由此，这个主流异性恋中心论者用来压制别的族群的语汇，在作为一个蔑视贬损的词汇被用了几十年之后，获得了新生。

当众多的酷儿积极分子和活动家在大街上游行示威的时候，遍及美国、加拿大以及欧洲的学术界开始讨论这个标识为“酷儿理论”的东西，到底有何涵义？由此，酷儿理论纵横跨越了诸多相关的学科领域，包括哲学、历史、文学、人类学、社会学以及文化／传媒等的研究。这门学科也是基于性别政治学的聚合而发展起来，其中涉及了种族、阶级、社会性别和生理性别的研究，以及在后结构主义和后现代主义的学术潮流的谈论范畴。这股潮流和趋势质疑了对一切基于欲望、身份的既定分类，动摇了其传统的牢固不化的基础。酷儿理论被看作是第三次新的浪潮，这是继反对正统流派的女性主义，以及最新的理论方法，即把种族和民族看作是社会的构造物，而不仅仅是个生物学的事实之后的又一重大突破。

一些学者像西格蒙德·弗洛伊德和阿尔弗雷德·金赛，他们在

此之前就发表了研究结论：他们认为人类的性别身份和欲望不是一个固定的主张，它在本质上是起伏波动的，可以根据具体的情况而发生转化。依据这样的一条思维线索，关注人类学的酷儿思想家们，他们开始考证人的性别身份和欲望是如何依据社会的因素建构起来的，包括在什么样的历史时间和地点，社会对人类性别身份和欲望会有什么样的表述和理解。法国著名的历史学家福柯在他的著作中陈述：事实上，西方文化所承载的性别身份和欲望不是依靠强迫的手段来加以控制的，更多是通过它的话语表达来维持并延续的。这样看来，一些社会文化的机构和建制，比如宗教、医学、法律，甚至好莱坞的电影，就形成了这套关于性别身份和欲望的话语表达。社会文化正是以这样的话语机制来左右人们对此问题的认同和理解。酷儿学方面的哲学家朱迪思·巴特勒，提出所谓的角色扮演的概念，她的这套理论话语分析了性别身份和欲望是一种富于表演的行为，而不是本质上不会变化的。此外，文学理论家、社会历史学家伊芙·科索夫斯基·塞奇威克考察了激进的男性同性社会的纽带关系，以及处于酷儿密柜状态的社会分支状况，她的著作表明了同性恋和异性恋是如何在深层次上相互联结。酷儿理论指出，异性恋本身也是处于多样和富于变化的状态，它和其他的性别取向在行为、举止和欲望上有着很多的共同点。

这个重新被定义和阐释的“queer”，大约自20世纪90年代迄今，揭开了新的话语机制，酷儿理论也开始检验人类整个的性别身份和欲望的发展史。该理论促使我们去审视异性恋，也有非异性恋的性别身份和欲望，其目的是为了解构并颠覆父权制男性中心主义的传统社会结构建制，打破它所维系的唯一并且占正统地位的观点。人类社会不应该只有一种性别身份和欲望是正常的和值得推崇的：即已婚的白人异性恋关系当中男人高于女人、性

只是为了生殖和繁衍的僵化观念。更重要的是，酷儿理论帮助我们认识并理解各种已经应用或者正在应用于认知性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语。特别是酷儿电影的理论研究更是推动我们去看待并发现这些关于人类性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语是如何影响到电影的；以及反过来，已经拍摄、正在拍摄和将要拍摄的酷儿电影又是如何来引导和开发人们对这些现象的体悟和领会。

（李二仕）

酷儿理论[①]

[美] 亚历山大·多蒂　著
李二仕　译

酷儿理论同女性主义共享的兴趣点在于，两者对社会性别都有非常规的表述和呈现，而与男女同性恋以及双性恋研究关注的共同点，则集中于生理性别和社会性别的非异性恋的表述和呈现。酷儿电影和大众文化理论及其批评是对女性主义和男女同性恋多方运作的继承和延续，而自身相应地便有了很大的发展。

从20世纪80年代中期开始，随着一系列针对固定身份政治说

①译自《电影研究：批评的方法》，牛津大学出版社2000年版，编者：约翰·希尔，帕梅拉·彻奇·吉伯森。

本文作者亚历山大·多蒂为美国宾夕法尼亚州伯利恒理海大学英语系教授。他是一系列关于酷儿论题的研究者，其著作包括《让事情变得极度酷儿：阐释大众文化》（1993年）；与人合编了《文化之外：关于流行文化的男同性恋，女同性恋以及酷儿的文论》（1995年）；最新的专著是对美国经典电影以及明星的酷儿读解，同时联系着个人作为电影文化接受者、学者的记忆和经历，《点亮经典：对电影作品的酷儿化读解》（英国劳特里奇出版社，2000年版）。——译注

的质疑，因为艾滋病而产生的激进主义，以及围绕“政治正确”①而展开的讨论，这些都在学术界内外为重新理解“酷儿”这个词奠定了基础。在接下来进入90年代以后，“酷儿”和“酷儿性”在电影和大众文化理论、批评及其实践当中被广泛应用，而且对此的理解也出现了差异。有的人赶新潮地把“酷儿”看成是“同性恋男子”的同义词，或者，比较个别地用来指称“同性恋女子”，甚至有的人把它当作一个新的集结术语，用来指代男女同性恋（有时候是双性恋）。如果我们联系到电影和大众文化理论及其批评，那么“酷儿”这个词可能最初是和一个被称为“新酷儿电影”（New Queer Cinema）或者“酷儿新浪潮”（Queer New Wave）联系在一起。这些称谓是伴随着1991和1992年在诸如圣丹斯（Sundance）和多伦多电影节等一些高级别的电影放映和颁奖活动而出现的。评论家和影片发行人标举新电影运动，把以下影片都包括其中，比如《巴黎在燃烧》（*Paris Is Burning*，詹尼·利文斯通，1990年），《众口一词》（*Tongues Untied*，又译《舌头不打结》，马龙·里格斯，1990年），《毒药》（*Poison*，托德·海恩斯，1991年），《我个人的爱达荷》（*My Private Idaho*，盖斯·范·桑特，1991年），《年青灵魂的反叛》（*Young Soul Rebels*，伊萨克·朱利恩，1991年），《爱德华二世》（*Edward II*，德雷克·贾曼，1991年），《小时与时间》（*The Hour and Times*，克里斯托弗·芒奇，1992年），《生途末路》（*The Living End*，格雷格·荒木，1992年），和《心醉神迷》（*Swoon*，汤姆·卡林，1992年）。对很多评论家来说，这些电影和录像有它们可以联系在一起的共同特点，以区别于其他作品。这些共

①其对应的英文是“political correctness”：目前美国报刊上经常出现的词汇，显示出一种要使美国社会向多元文化主义发展的趋势，以维护不同性别、种族和阶层之间的平等。反之就是后文出现的“政治上不正确”，对应的英文是“political incorrect”。——译注

同特征除了它们都是独立制作的影片之外，还在于所针对非异性恋观众的创作方式，所选用素材都在性方面有着剥削的嫌疑，而且它们不在意塑造“正面形象”，甚至普遍地呈现出“政治上不正确”的一面。有些评论家把这些特征部分地看作是对一些问题的回应，包括艾滋病危机，色情和反审查的讨论，以及一些涉及艾滋病和男女同性恋的活动（比如“行动起来!”“愤怒”、和“酷儿民族”等的行动）。

然而，当时有相当多的评论家，包括 B－卢比·里奇（1993 年）、彻里·史密斯（1992 年）和普拉提哈·帕尔玛（玛撒·盖维尔等人，1993 年），他们认为“新酷儿电影”最为频繁的是用来描述并推广那些由男同性恋拍摄的、并且有关于他们自身的那些独立影片，而且更多的又是关于中产阶级的男性同性恋。但是即使把一些女性对此所开展的工作加入到所谓的“新酷儿电影”中来——比如普拉提哈·帕尔玛的《库施》（*Kush*，1991 年），萨迪·本宁《那不是爱》（*It Wasn't Love*，1992 年），苏·弗雷德里奇《初来是爱》（*First Comes Love*，1991 年），塞西莉亚·多尔蒂《煤矿工人的孙女》（*Coal Miner's Granddaughter*，1991 年）、《惊人的耳朵》（*Flaming Ears*，1991 年）——对某些评论家来说，也还不足以充分揭示“酷儿”这个词的涵义。以史密斯（1992 年）为代表的这些人，他们认为绝大多数在 20 世纪 90 年代初期被称作“新酷儿电影”（以及录像片）的作品实际只不过是女同性恋、男同性恋或者“男女同性恋”作品的重新包装，因为严格意义上说这些影片和录像片并没有挑战并逾越既定的关于社会性别和生理性别的异性恋或同性恋的理解。除此之外，一些评论家和电影—录像制作人认为，表达并再现酷儿性——它与男同性恋、女同性恋和双性恋相对应——最有（或仅有）可能出现在非主流制作的，也就是那些先锋派，纪录片或其他不同于传统叙事形式的独立制作，然而却是在正

常的语境背景之中。

很多20世纪90年代发展起来的酷儿电影和大众文化理论及其批评都是因为出现了新酷儿电影的例子，相关批评家以及一些文化批评家的诸多著述，包括像朱迪思·巴特勒的《性别的困惑》（1990年），伊芙·科索夫斯基·塞奇威克的《男人之间》（1985年）、《密柜认识论》（1991年），迈克尔·沃纳的《一个酷儿星球的恐惧》（1993年），戴安娜·富斯的《本质上来说》（1989年），特里萨·德·劳伦蒂斯的《"酷儿"理论的不同之处》（1991年），休－埃伦·凯斯的《追踪吸血鬼》（1991年），以及史密斯的《女同性恋谈论酷儿概念》（1992年）。当然，正如我们前面提到的那样，酷儿电影和大众文化理论及其批评在参照并且对应于早期的男女同性恋电影和大众文化理论及其批评过程中已经有所发展。这些变化主要体现在理查德·戴尔、罗宾·伍德、B－卢比·里奇、特里萨·德·劳伦蒂斯、杰克·巴巴斯乔等人的著述，以及《跳切》（1977，1981年）杂志发行的特刊里[①]。但是有关酷儿理论是否或者如何联系着男女同性恋的研究和批评方法，对这个问题的交流和讨论现在仍在进行中。

"酷儿"（Queer）和"酷儿性"（Queerness）这个词除了被看作是男同性恋、女同性恋或者双性恋的同义词之外，作为一个新术语，更为主要体现的是：它在已经建构的男同性恋、女同性恋和双性恋的电影和大众文化及其批评的语境中是如何运用的。在这些用法当中，"酷儿"也许被用来描述在某位观众、某个文本或某种个性里的多重"非异性恋"性别身份和位置的交叉与重合。举例来

①也可以参照《电影研究：批评的方法》中安勒克·斯迈里克写的第14章《男女同性恋批评理论》。

说，在像《绅士们偏爱金发女郎》(1953 年) 或者《彗星美人》(1950 年) 这样的电影文本里，就积聚着女同性恋、男同性恋和双性恋的文化读解。由此我们可以认为这是一个酷儿的文本，而不是通常说的仅为单一的男同性恋或女同性恋或双性恋的电影文本。同样地，我们也可以说玛琳·黛德丽和贝蒂·戴维丝具有酷儿明星的形象，因为她们同时激发了女同性恋、男同性恋和双性恋的文化欣赏。正是在这个意义上，电影文本或演员的明星形象并没有必要一定具备（也就是所谓的“外延的”）非异性恋的要素来保证“酷儿”的称谓；它们只需要聚集并引发一些非异性恋的文化读解。事实上，一些酷儿论的批评家承认，许多的大众文化文本都包含明显的男同性恋、女同性恋和双性恋者，或其他非异性恋的角色和内容——比如《沉默的羔羊》(1991 年)——但这并不一定就构成酷儿的文本，因为这些元素是用来压制并且消除酷儿性，而不是为了表现酷儿性的。上面涉及“酷儿”的用法一般都很小心谨慎，这个概念不会替代那些特别存在的女同性恋、男同性恋和双性恋的批评角度、读解视点以及欣赏快感。它出现的目的是为了整理并协调这些关照角度、理解方式和快感认知，从而为电影和大众文化的批评方法建立起一系列的“非异性恋”的特质（也就是我们要说的酷儿）。

接下来与上面描述酷儿这个概念的使用方法略有变化的，就是用它来描述不同“性倾向”的人在接受与原初文本明确具有的产生条件、呼应对象不相一致的地方，他们在看待同一文本时所表现出来的非异性恋的认知态度、身份位置、快感方式和读解结果。比如说，一个同性恋男人可以从一个女同性恋的文本里获得酷儿的快感。或者一个女同性恋或异性恋女人在导演某部具有男同性恋内容的电影，或在写一篇比如关于肯尼斯·安格尔影片中色情欲望的论

文的时候，她所做的这些工作就可以说带有酷儿性。还有一些女性主义批评家和理论家，她们已经开始用“酷儿”这个词来表述在电影和大众文化的制作和呈现中，任何由异性恋女人（有时候是异性恋男人）作出的或是有关她们对于社会性别的所有非常规社会性别的表达。但是无论是否和女性主义有关联，如此对“酷儿”的理解，就可以用来描述任何认同于异性恋的电影和大众文化理论家、批评家以及制作人，他们所关注的非常规的异性恋状态。

正如“酷儿”这个词指代那些组成新酷儿电影运动的许多影片和录像片一样，前面谈到的它在涉及批评和理论方面的用法是在自由女性主义者理论和男女同性恋“身份政治学”方法的框架内展开，主要是延续并维持了社会性别的差异性以及生理性别的正统性。然而，酷儿电影理论的另一变种在史密斯、凯斯等人的倡导下，变得更为激进，因为它集中关注观众学、文化读解法和文本代码系统，而这些方面所提示并建构的空间已经超越了传统保守的社会性别和生理性别的分类。根据这样的定义，“酷儿”这个词被用来指认那些有所跨越的电影和大众文化的文本、观众的身份位置、快感方式和读解结果，它们所清晰建构的空间超越了社会性别的二元论以及生理性别的传统划分，它们或逾越了常规异性恋对于性别的理解，或逾越了传统男女同性恋对于性别的理解。这类酷儿电影和大众文化理论及其批评，它们所关注的命题，既没有陷入对异性恋的现有定义和理解，也没有落入女同性恋主义和男同性恋现象的窠臼——甚至与双性恋涉及的层面也不同；但是到目前为止，在电影和大众文化理论和批评中，对于这一领域所给予的关注还非常少。

从根本上说来，在如此定义的“酷儿”领域，这样的理论、批

评以及电影和大众文化的文本将会谋求审视、挑战并且颠覆传统的生理性别和社会性别的划分和归类。这一领域的电影和大众文化所进行的工作，就是寻求把既定的生理性别和社会性别的分类引向危机的临界点，同时在许多电影和大众文化的制作、消费和接受实践中揭示那些固有术语和概念在表述和呈现方面的局限性和不准确性。举例说，“男性阳刚的”、“女性阴柔的”、“异性恋的”、“女同性恋的”以及“男同性恋的”（或者，时下通用的一个词“同性恋的”，即 homosexual），这些术语无论是联系在一起，还是单独使用，它们都无法完整准确地描述凯瑟琳·赫本在电影《西尔维亚·斯佳丽》（*Sylvia Scarlett*，1936 年）的故事叙述中化装成一位年轻男子的形象，以及观众对此所作出的反应。我故意在前面列出的术语清单里面省略了“双性恋的”和“雌雄同体的”（androgynous）这两个词，因为一些认定酷儿—酷儿性的理论家和批评家，他们在著述中认为，在已经确立的社会性别和生理性别的概念里，双性恋（bisexuality）和雌雄同体（androgyny）提供了两个最好的起点；理论和批评的角度由此出发，从而促使电影和大众文化批评及其理论超越社会性别的差异，以及传统、保守的生理性别的分类。这或许是因为双性恋和雌雄同体经常被理解为是处于社会性别和生理性别二元分法的“中间”或者之外的位置。同样，还有一些著述者正在检验并研究易装癖（transvestism）和变性状态—变性主义（transsexuality-transgenderism），他们认为这是发展电影和大众文化的酷儿理论和批评方法的潜在领域，这样的方法是对传统保守的社会性别和生理性别分类的更为激进的违规和逾越。

既然针对电影和大众文化理论及其批评之中的酷儿性已经出现了一系列相对应的理解、运作方式和研究方法，那么要建立单一的酷儿“政治学”是不可能的了。因此有的著述者把“酷儿”这个词

专门用来指称某类影片、录像片、文章和书籍，它们对那些有关社会性别和生理性别的思考表现出超前或者激进的政治立场和观点。事实也表明，目前“酷儿”和“酷儿性”这两个概念已经或者正在应用于电影和大众文化理论及其批评当中，同时它们参照对应了从保守到激进的各个层面的广泛政治和意识形态的立场和处境。

但是在它们众多界定的以及政治形式的一两个方面也出现了一些迹象，这些现象表明在电影和大众文化已经建构的理论和批评领域，它们正处于被酷儿化的阶段和过程中。比如说文本的编码和观众学就是这样。某些酷儿电影和大众文化的理论家已经深刻地挑战了在此之前的种种学说，他们宣称所谓的潜在意思（subtexting）、蕴涵的涵义（connotation）这些概念和语汇主要是异性恋中心主义者所使用的范例，用它们来破坏、摆布或者否定那些一样具有“指示性外延意义的”（denotative）一系列非常规异性恋的读解。用这样的观点来看，酷儿的文本读解（解码 decoding）就不是“另类读解”，也不是“亚文化的读解”，而是同异性恋读解一样自然正常，可以平起平坐。酷儿的读解关于观众学方面的理论吸收了女性主义的观众学和社会性别学的一些成果。它的观点是：观众，无论他们自己声明的是什么样的社会性别和生理性别身份，他们经常让自己的位置和立场“酷儿化”——也就是说，观众把自身放置在社会性别和生理性别的空间里，而不是和他们公开认同并宣称的身份保持一致。该观点最为激进之处是：如此经常变动不居的社会性别和生理性别的身份和位置在涉及电影和大众文化时，就会让观众丧失任何特定社会性别和生理性别的归类，而形成失去身份和归类感地来参与读解活动。

历史研究，符号学和结构主义，马克思主义和意识形态批评，作者论，类型研究，接受理论，心理分析学，女性主义，男同性

恋、女同性恋和双性恋方法，这些理论学说和研究都被酷儿电影和大众文化理论家和批评家重新加以审视，予以再批评、补充和修正，甚至在某些情况下遭到了拒绝和排斥。他们要么在非（正统的）异性恋的方法之间寻求可以彼此接合的方式和途径，要么积极准确地审视并全面考察那些跨越现存社会性别和生理性别分类的电影和大众文化的那些空间和领域。

酷儿及其现时危险①

[美] B－卢比·里奇　著

李二仕　译

大约十年前，我也是在《画面与音响》这份杂志上描绘了有关独立制片的一则最重要消息：那就是被命名为“新酷儿电影”现象的出现②。然而彼一时，此一时。随着这一期杂志的出版，最新可以配得上如此称号的电影就是《男孩不哭》③，它也是1999年最为人称道的一部电影。该片根据真实的犯罪故事改编，特别适合拍摄

---

①本文译自英国电影学会出版的电影杂志《画面与音响》2000年3月刊第22—25页。作者B－卢比·里奇，美国加州大学伯克利分校电影学的兼职教授，她住在旧金山，是许多出版社和期刊的作者。她是最早关注电影中的酷儿现象的学者之一。1992年3月24日，她的标志性文章《一种酷儿感知：新同性恋电影》发表在杂志《乡村声音》上，该文经过重新修订补充，以《新酷儿电影》为题发表在《画面与音响》1992年9月第5期上，也就是该文章起始部分提到的文章；后来这篇文章收录在2004年劳特里奇在美国和加拿大同时出版的电影读本系列《酷儿电影》的集子里；选译的这篇文章是作者在纵览20世纪90年代以来基于从酷儿电影发展到新酷儿电影的变化过程，并且结合在2000年前后出现的众多有影响力的电影作品，从而描述出这一过程的大致经历变化。目前，该作者正在致力完成她的专著《新酷儿电影的潮起潮落》。——译注

②参见《画面与音响》1992年9月刊。

③参见《画面与音响》2000年3月刊第18页所载对该片导演的访谈。

电影，早年据此拍摄过《冷血》（*In Cold Blood*）。《男孩不哭》讲述了这样一个故事：一位来自乡村音乐之乡的小镇"男孩"，因改变了自己的性别身份，最终付出了生命的代价。有关她生理上属于女性，但却乔装成男人，并且改名换姓混迹于不同城市的事实，是整个案件的核心，而现在则变成了传奇。但是关于她伪造支票的事实却不那么为人关注。布兰登·蒂纳不仅成功地以蒂纳·布兰登的身份彻头彻尾地开始了新生活，而且他凭借一种在美国的偏远地区很少见的、标新立异式的男性魅力赢得了众多姑娘的芳心。这样的故事绝对是有可能的。

《男孩不哭》所获得的评论界的好评如雪片般飞至，从1999年伦敦国际电影节上的国际影评人费比西奖（FIPRESCI）到人们翘首以待的奥斯卡奖的提名。看上去它至少有希望获得一项奖——因为出任主演的是熠熠生辉的明星希拉里·斯旺克，她因为自己的表现已经摘取了一项金球奖。众望所归的独立精神奖的提名已经宣布，第一次担任导演的金伯利·皮尔斯和她的主演以及配角切奇洛·塞维格尼都榜上有名，而全美评论者协会已经把奖项和殊荣颁发给了导演和演职人员。皮尔斯甚至摘取了欧洲电影奖项中的五洲奖。最近，一个名为PopcornQ的先锋而普遍受欢迎的酷儿电影网站，根据访问者的投票，确认了《男孩不哭》为1999年酷儿电影排名第一。

到目前为止，皮尔斯根据真人真事改编的布兰登·蒂纳的传奇，即一个女人因为改扮成一个男人而被谋杀，这部电影可以被看作早期"新酷儿电影"的成熟之作，标志着这场运动真正的到来，最终还是有了一锤定音的效果。但是评论界也不完全都这样看：有人认为故事本身比电影更为复杂，影片的结局也不甚明了，对于新酷儿电影，作为运动尚存有质疑，尽管已经不是完全否定。

首先，从一开始，新酷儿电影这个语汇用作描述一个时刻比一场运动更为贴切。它确切的涵义是指抓住并应和了电影和录像制作的某种新的节拍和方式，那就是清新、锐利、低成本、富有创意、积极而且充满自豪，在性和表达风格上都是大胆而且富于探索的。这场运动的教父就是德雷克·贾曼，他声称多亏众多批评人士对于这些新电影和录像的肯定，是他们帮助清除杂芜并发现了这一领域，从而更好地吸引了包括观众和媒体的关注，而且他自己也可以很好地同观众建立联系。这是一个激动人心的时刻，但是它和电影的发展几乎没有纯粹直接的关系。这样的一个时代是由另外两桩没有什么关联的重大事件来确立的：一是艾滋病毒的幸存者（但是很少它的受害者）度过了危机的最初时段而进入第二个 10 年即 20 世纪 90 年代；其次是在制作和发行两个方面迅速普及并蔓延开的使用小规格的磁盘来作为影像的载体。除此之外，还得加上男、女同性恋在对抗艾滋病的组织行动过程中的觉醒和形成的联盟，以及和男、女同性恋相关的电影节迅速成长，从而适应了这类社团对于开导放松和启发激励的情感需要。新的一代正逐步成长而旧的类型和种类正逐步退却消失。很明显，新鲜而且充满力量的事物现在具备适宜的环境，可以生根发芽了。

创造力真是不易解释说明。一些必要的元素可以识别，但它们是如何连接在一起，为什么和什么时候，这些问题就难以说清。而且即使有些事情正在发生，也很少可以提供令人满意的解释。为什么是我？为什么是现在？甚至直接置身于事件之中的那些有所关联的人也不大可能知道答案。同样的道理，当事件结束时，也没有足够的理由说明它为什么会如此迅速地终结。这同样可以用来说明新酷儿电影以及它短暂的攀升和发展转化过程，从激进的推动到瞄准机会的市场。

好莱坞在20世纪80年代后期正过多忙于制作巨型重磅炸弹式的大片，而忽略了独立制片的运作。但是众所周知，1989年当《性，谎言和录像带》（*Sex, Lies, and Videotape*）在圣丹斯电影节获得最受观众欢迎奖，并且进一步来说，为米拉麦克斯这个发行公司的银行户头赚取了大量钞票的时候，情况就发生了变化。独立电影制作转向酷儿的时刻，它的起源不是因为钱，而是源于对它的压制，也就是美国右翼政治势力对政府资助诸如托德·海恩斯拍摄《毒药》（1990年）这类电影的恶毒攻击。但是这样的压制却招致好的评论以及相当不错的票房。接着，涌现出更多类似的剧情故事片，包括：《年轻灵魂的反叛》（1991年），《心醉神迷》（1992年），《钓鱼》（*Go Fish*，1994年），《全赖我》（*All Over Me*，1996年），《美丽事物》（*Beautiful Thing*，1996年），《百合花》（*Lilies*，1996年），《西瓜女郎》（*Watermelon Woman*，1997年）等等许多此类影片。这么多的作品无论从类型因素，还是评论者、发行商，以及会聚场所等方面，整个地建构出酷儿电影圈。截止到20世纪90年代末，有100个以上的电影节所做的海报宣传都以酷儿这个词标榜；根据一项调查数据显示，在这样的电影节亮相的有80%的电影从来没有在酷儿的院线之外被放映过。

这当然也有不利的方面，而且其不足之处很快接踵而至。首先，如此之多的产量影响了质量。其结果在评论家看来令人沮丧。酷儿观众对这样的电影趋之若鹜也是很常见的，这和马路边上的多功能影院吸引异性恋观众掏钱买票的做法简直如出一辙。这股吸引酷儿观众掏钱买票的风潮，以及酷儿成为时尚的风气很快开始吸引异性恋导演想要一试身手，以便铸造自己的品牌，并且训练技能拍出好的作品。还有没有人记得《天生尤物》（*Heavenly Creatures*）和《限度》（*Bound*，又译作《大胆地爱，小心地偷》）两部影片？

它们都是效仿之作，为的是在摹仿中表达虔诚的敬意。而《追逐艾米》（*Chasing Amy*，又译作《爱，上了瘾》和《猜情寻》，1996年）恐怕是同时期最为诚恳的一部作品。凯文·史密斯不仅因此而赢回了自己作为导演的声誉，而且这部影片的出现，正值众多的女同性恋独立剧情故事片缺乏媒体和观众的关注之时，它却能在那一年获得广泛影响。

这奇怪得是不是完全出乎你的意料？身份政治学并没有很好地把市场的因素考虑进去。随后很快市场就充斥着这样的产品，而发行商因为观众人数的退减而抱怨：男女同性恋掏钱买票的观众也不再可以信赖，也不可能指望他们是"酷儿"作品的支持者，就会成为票房收入的主力军。这样的问题到了1999年显得更为紧迫，于是PopcornQ这个网站组织发起第一周末俱乐部的活动，为的是争取给酷儿电影吸引尽可能多的观众。

但什么是酷儿电影？这样的电影和观众对它们的接受程度在过去的几年里不断地调整，人们对它们的看法和认识也在发展变化。举例说，《众神与恶魔》（*Gods and Monsters*，1998年）①就是这样一个处于交叉范围却获得巨大成功的电影（酷儿观众和异性恋观众都喜欢）。该片促使伊安·迈克凯伦爵士获得最佳男演员提名，并且让编导比尔·康登获得一项最佳改编剧本奖。影片成功地发掘了詹姆斯·威尔的一生②。它之所以取得全方位的成功，部分地归因于其主题是关于好莱坞的历史。另一方面，我认为是布雷登·弗雷泽这个同性恋恐惧症角色的塑造也起到了作用。这个人物形象为同样在同性恋情感上处于不安状态的观众提供了一个可以认同的基础，

---

①参见《当代电影》2001年第3期的剧本及其分析。——译注

②他是《弗兰肯斯坦》（*Frankenstein*，又译作《科学怪人》）系列电影的导演。——译注

而且有迈克凯伦这样的演员参与表演（观众就会更多地支持演员及新酷儿电影）。最后，我可以保证像《众神与恶魔》这类我十分喜欢的电影，不仅会因为以上的分析获得超越早些年那些酷儿电影的成功，而且影片设置了一个旧电影所制造科学怪人场景的现代版本，在并不遥远的过去以及在那种场面里，英国口音的好莱坞影片还是颇受欢迎的，观众还是乐于买票观看的（当然除了影片中的园丁不会花钱看电影）。另外美国人还对剧情中兼顾描写社会各阶层的戏剧模式的故事影片情有独钟，这帮助造就了约翰·梅伯里的精致电影《爱对于弗朗西斯·培根的画像是邪恶的研究》（*Love is the Devil Study for a Portrait of Francis Bacon*，1998 年）①：不管影片所涉及的内容多么怪异，但是它具备三个方面的票房保证，即上流的艺术，粗野的性行为和死亡的悲剧。

我们需要回顾一下另外两部电影，它们既为新酷儿电影镀上了圣洁美丽的百合花金边，同时也为新酷儿电影敲响了丧钟。一部是王家卫的《春光乍泄》（*Happy Together*，1997 年）；另一部是莉萨·乔洛登柯的《上等艺术》（*High Art*，1998 年）。两部电影都能不费吹灰之力就让你捶心捣肺，情绪翻滚（事实上，是悲剧略有些讽刺意味地成为新酷儿电影偏爱的调子）。《春光乍泄》向我们表明，一个异性恋导演是如何准确把握有关酷儿情感的浪漫、欲望、妒忌和愤怒的本质和细微之处的；通过建立这样的参照，我们会发现许多被宣称为酷儿电影的作品在处理酷儿关系的现实问题时显得极为懦弱和笨拙。所以，大家也可以看到，似乎也可以这样说，无论打上什么样的性别身份的招牌和标志，一切影片归结到底还是得看是什么人拍的，是不是有天赋。

---

①还有一个简短的片名就是 *Love is the Devil*《爱是恶魔》。——译注

至于《上等艺术》，这部电影的情况有所不同。导演莉萨·乔洛登柯非常适应新酷儿电影创作人开掘出来的这片土壤。她不仅是一个公开身份的女同性恋者，而且在她读完有关此类电影的评论文章后，受到了启发和激励，放弃了在好莱坞的事业，转而来到纽约报名参加了哥伦比亚大学的电影制作专业的学习。莉萨·乔洛登柯拍摄的《上等艺术》公然挑衅了当代女同性恋电影早先在表现内容方面的一些禁忌，影片揭示了女同性恋社会的某些阴暗面：致命的野心和机会主义，不忠和背叛，吸毒上瘾等。该片触及了新的领域而且处理得非常机智成功。甚至还敢于发展出一个不幸的结局，但是影片也成就了其他一些事情：影片让女演员成了明星。艾莉·西迪因为她大胆饰演的角色而获得了诸多的奖项和声誉，而且此后还有了更进一步的发展。影片中还有两个女演员，拉达哈·米歇尔也证实自己可以很好地饰演美国人，而帕特里夏·克拉克森则证明自己可以成功地扮演德国人。影片因此引发了流行时尚的追随者，招致了更为广泛的崇拜。

正是因为有了这样的电影，新酷儿电影的地位才会得以巩固并获成功。从相反的方向来看，这正好说明新酷儿电影自身的状况：这样的电影如此成功和受欢迎，以至于各地都出现了许多这样的作品。新酷儿电影不需要特别地集中再现什么创造力，也没有过去存留下来的必须迎合的观众群落，它只是刚刚成为一个可以瞄准机会的市场，一条产品生产流水线，它瞄准的是某类特殊的有着相当鉴赏能力的观众。在一个演职人员成为独立制片、获得资金资助并得以创作生产的核心因素的时代，也就不难理解为什么演员必须加以重点考虑了。另一方面，酷儿电影所获得的巨大成功和影响也吸引着演员，他们会把这样的电影看作是自己迈向功成名就的好途径。这一点同过去的趋势正好相反，以前演员们都会拒绝这样的角色，

害怕影片会带来观众对于演员自身性倾向和性别认同的怀疑。转瞬之间，新酷儿影片的导演们可以自由得到他们想要的演员。“我们确实需要认真思考并选择这部电影的演职人员”，一位《男孩不哭》的制片人在谈到影片时这样说。

他们确实选准了影片需要的演员！希拉里·斯旺克饰演的布兰登·蒂纳使得影片熠熠生辉。正是主演斯旺克的表演让观众领略到如此精彩绝伦的演技，她活灵活现而且恰如其分地传达了一个处于旺盛青春期男孩的感觉和状态。也正是因为斯旺克使得对影片大加褒奖的观众再度震惊：这位在影片中显得男孩气的布兰登重新出现在正装颁奖盛会的时候，又变回了性感无比的尤物，眨巴着眼睛并且在获奖致辞时感谢她的丈夫。这是好消息吗？那全是因为在演戏？这是坏消息吗？那还是因为在演戏。以前新酷儿电影当中聚集的全是导演的朋友，情人或者是友情出演的演员，他们的目的是为了帮助影片顺利拍摄完毕。现在却变成了演员出演一部具有男同性恋或者女同性恋主题的电影往往会成为一次功成名就的举动（这肯定对酷儿影片的电影创作者来说是个巨大的优势。最近，安娜·科金诺斯就在这样的潮流趋势当中受益，以至于她可以让一位澳大利亚的电影偶像来出演一场成年人激情的故事和令人伤心欲绝的家庭剧《抬头向前进》［*Head On*］）。

《男孩不哭》还存在一个问题，就是无法回应人们通常对新酷儿电影类别的某些想象：它根本就不是一部关于女同性恋的电影。当现实生活当中布兰登·蒂纳的谋杀案发生之时，同性恋媒体随即出现了大量的报道和叙述。其中一条是由美国记者唐纳·明科威茨报道的，此人特别热衷于把布兰登描述成一个男子气的女同性恋者——这种身份在对该案件审讯的时候被那些有过改变社会性别的经历的人群完全否定了。并且在一部早先的纪录片《布兰登·蒂纳

的经历》（1994 年）中已经很清楚地表白，布兰登本人把自己看成是改变社会性别的人（甚至在去世的时候，也没有做过任何外科变性手术），而不是女同性恋，甚至不认为自己是个女人。有关性别身份的困惑一直伴随着对这部影片的分析和评论。甚至在多伦多国际电影节盛大的首映式上，福克斯寻光（Fox Searchlight）公司的发行总裁站起身来，说了句为布兰登“她的勇敢”干杯庆贺的话，但是导演皮尔斯紧接着在祝酒词里祝贺布兰登让他们拍摄完成了一个“他的故事”。

《男孩不哭》主要讲述的是谋杀的故事，也许正是这样的主题使得这部影片可以和 1999 年另外一部火暴的电影《天才里普利先生》（*The Talented Mr. Ripley*）联系在一起。它也同样在主题上混合了酷儿状态和谋杀方面的内容。这样，两部电影并列形成了一种新的特点。在千年世纪之交，电影在空间上摆脱了各种市区所形成的巨大国际都市感，时间上也退回到了因循守旧的过去，或是穷乡僻壤的农民的现代生活中，性别身份上也转换为表现同性之间的相互吸引而没有现代酷儿身份的累赘感，从而进入了另外一片天地。这表现在由克林顿政府所倡导的美国军事政策和策略反而转换变成了一种泛化的社会习惯，这也为完美建构电影新编码的识别制导系统提供了基础：杀或者被杀。里普利杀人了，而布兰登被杀了。两个人都是被创作出来的：一个是由作家，另一个是由他自己。两人活着的最为冲动的目的就是成为他们所没有或者不具备的状态（财富，男人）。而且两项创举都是指望不被察觉发现，甘愿冒着生命的危险和代价，或是溅上自己的或者是别人的鲜血。在这样的背景下，两相比照，里普利所反映的正好是布兰登在镜子中的影像？是不是他们任何一个都算得上是新酷儿电影的产物呢？我不这样认为，因为这样的事情不可能再存在了。

如果确实还有这样的现象，那么我会想起一部电影，我认为它完全可以胜任我的推荐，名副其实：那就是电影《成为约翰·马尔科维奇》(*Being John Malkovich*)①。该片涉及的主题包括社会性别困惑，社会性别的交易，以及因为对名人的崇拜而传达出来的对身份性别的解构。影片的人物设置在整体上也深深融入了复杂的社会性别的结构组成，所出现的危机也通过现在大家熟悉的办法得以解决，就是发现了一条可以通往马尔科维奇大脑的入口，其结果是洛蒂（卡梅伦·迪亚兹饰演）因为对另外一位女子意料不到的吸引力而冲昏了头脑，于是她很快地想到自己需要实施一次社会性别转换的手术，似乎变成一个女同性恋是不在考虑范围之内，而应是一件不大可能的另类选择。《成为约翰·马尔科维奇》恰好就是一部大胆而且具有原创性的电影，它使得新酷儿电影第一次成为可能。除了在票房上的有关收入的数据之外，这部影片具备了一些其他同类的新酷儿电影所不具备的一些东西：它提供了一个女同性恋的幸福结局，尽管没有任何报纸的评论文章提及这一点。

我认为,《成为约翰·马尔科维奇》之所以能够成为一部主流电影，这是和新酷儿电影的发展分不开的。我愿意想象该片在电影节上的大获成功，而伴随电视转播奖项揭晓的过程，画外音在叙述，我听到了一个洪亮的声音正在宣布，这些奖项的获得须归功于诸多因素，因为电影遵循了诸如科学、摇滚乐，甚至医学等各方面的传统。无论如何，如果没有早期的铺垫和艰苦的努力奋斗，那就无法想象更多的已经出产的主流电影现在会关注和新酷儿电影同样

①又译作《傀儡人生》，参见2000年3月刊《画面与音响》第12—13页对该片的分析和访谈。

的主题，能够让大明星加盟演员阵营，并且可以不断更新策略，保持创新。不要误会我的意思，我很高兴出现许多这样的电影。这是一个新开辟的机会市场，我也很高兴自己成为其中的一分子。而且，我也在竭尽全力把对过去美好岁月的记忆同现时的流行趋势结合起来。我认为这是从 20 世纪跨到 21 世纪千禧年的一种手段，一项策略。

第十八章
吉尔·德勒兹

吉尔·德勒兹是继米歇尔·福柯之后一位对世界影响广泛的哲学家。他在1983年和1985年分别写下两部电影专著《运动—影像》和《时间—影像》。人们习惯把这两部著作称为电影哲学。事实上，德勒兹是用“运动—影像”和“时间—影像”阐述了电影与哲学、时间与概念的关系。他认为：“哲学理论本身以及它的对象是一种实践，是一种概念的实践。”他还认为：“电影理论不涉及电影，而是涉及电影引发的概念，而且这些概念本身同其他实践的相应概念具有某种关联。”所以说，“电影理论同电影本身一样是实际的或存在的实践。伟大的电影作者与伟大的画家或伟大的音乐家是一样的。”通过这两本著作，他想告诉我们：“我们不应再问‘什么是电影’，而应该问‘什么是哲学’。电影本身是影像和符号的新实践，哲学应该把它们变成概念实践的理论。”就这样，德勒兹把实践变成了理论，把电影影像变成了概念。两本书的每一章都反映了这个过程。由于篇幅所限，本书选择了《时间—影像》中的第五章《现在尖点与过去时面（四评

柏格森）》。人们从中至少可以了解到什么是时间—影像以及影像与时间构成的实践和概念。

（谢 强）

现在尖点与过去时面

——四评柏格森①

[法] 吉尔·德勒兹 著
谢 强 译

一

晶体显示直接时间—影像，而不再显示来自运动的时间的间接影像。晶体不分割时间，它主要是颠倒时间对运动的从属关系。晶体犹如一种时间的**理性认知体**（ratio cognoscendi），而时间反而成为**理性的本质**（ratio essendi）。晶体揭示或展现的是时间的隐在基础，就是说时间在两个趋向上分化：正在成为过去的现在和被保存下来的过去。时间使现在流逝，同时又保存过去。因此，这里存在两种可能的时间—影像，一个建基于过去，另一个建基于现在。它们中任何一种对于时间的整体而言，都是复杂的，并且都具有价值。

我们已经看到，柏格森赋予第一种可能的时间—影像以非常坚实的结构，即倒锥模式。过去不等于在我们身上实现的回忆—影像的心理存在。它被保存在时间中，因为它是一种潜在的因素，我们深入其中是为了寻找将在“回忆—影像”中现实化的“纯回

---

①本文原载吉尔·德勒兹的《时间—影像》。——译注

忆”。但如果我们不是在我们所在的那个过去中寻找其胚胎，则这种回忆—影像便不会有任何过去的符号标记。这种情形与感知相似：我们需在事物呈现的空间中感知事物，在它们经历的时间中回忆它们。在其任何一种情况下，我们都能走出自我。记忆不存在于我们身上，是我们在一种存在—记忆，一种世界—记忆中游移。简言之，过去表现为一个已在，一种普遍先在的最普通的形式，我们的回忆乃至最初的回忆，如果存在这种回忆的话，包含它们，我们的感知乃至最初的感知，利用它们。从这个观点出发，现在本身只能作为一个被构建在已在终极尖点上并被无限缩小的过去而存在。缺少这个条件，现在便不会流逝。如果现在不是过去的最缩小的程度，它也不流逝。事实上，承续显然不是过去，而是流逝的现在。反言之，过去又表现为多少扩大，或缩小的循环的并存，这两种循环中的任何一种又同时包含了一切，现在是它们的终极界限（最微小的循环也包含整个过去）。因此，在作为普遍先在的过去和作为无限缩小的过去的现在之间，存在着过去的所有循环，它们构成无数个被延展或被缩小的**时区**（régions）、**时层**（gisements）、**时面**（nappes）：每个时区都有其独有的特征："语气""相貌""独特性""闪光点"和"重要性"。就我们所寻找的回忆的性质而言，我们应该跳进这样或那样的循环。当然，这些时区（我的童年、青年、成年等等）看似一脉相承，但它们只能在标志它们各自界限的过去现在的视角上才能此承彼继。相反，从总是体现它们共同界限或被最大限度缩小了的界限的现时现在的视角上看，它们又是并存的。费里尼的这段话充满柏格森的思想："我们是由记忆构成的，我们**同时体现**童年期、青年期、老年期和成年期。"当我们寻找某个回忆时，会出现什么情况呢？首先应该置身于广义的过去，然后再选择各种时区：选择那个我们认为回忆隐藏、隐蔽，或正在等待

我们、逃避我们的时区?(可能是某个童年或青年的朋友或是学校或部队的朋友?……)如果所寻回忆不响应我们,也不出现在回忆—影像中,我们则应跳进这个我们选择的时区,即使我们又转回现在,也要准备下一次跳跃。下面就是非时序时间的异常特征:一般过去的先在性,所有过去时面的并存性,最大程度缩小点的存在。①我们可以在威尔斯的《公民凯恩》中发现这种观念,这是时间电影的第一部巨制。

在柏格森的著作中,这种时间—影像自然而然地延伸到语言—影像和思维—影像之中,这就是过去在时间中,意义在语言中,思想(idée)在思维(pensée)中。意义作为语言的过去,是语言先在的形式。我们闯入其中是为了弄清句子的影像,区分字词的影像,乃至我们听到的音素的影像。因此,意义是这些时层或时面的并存循环的有机构成,我们根据随意捕捉到的现时听觉符号来选择它们。同理,我们闯入思想是为了跳进这样或那样的循环,以构建符合现时研究的影像。时间符号因此不断地在阅读符号、精神符号中延伸。

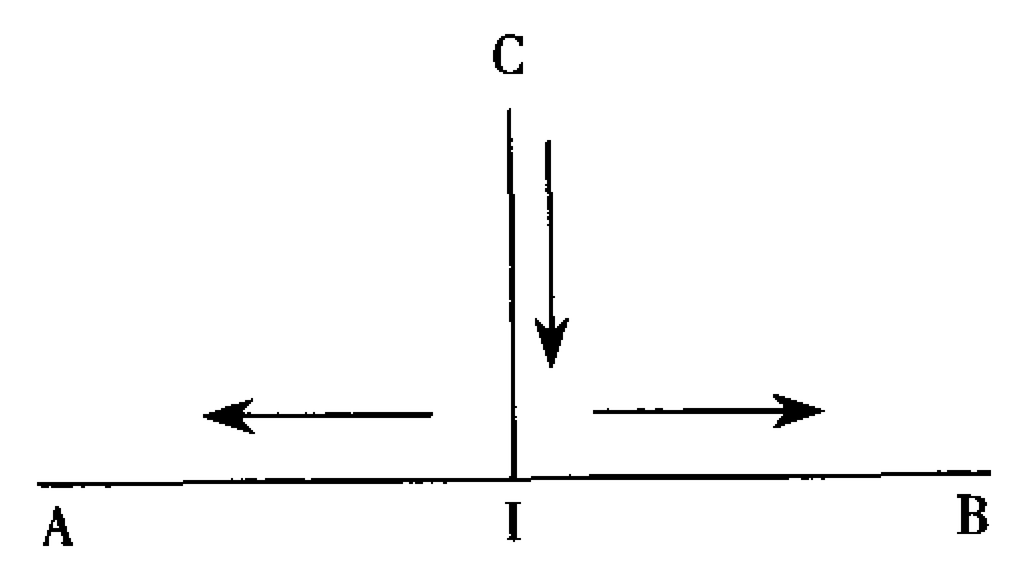
但是,现在能否从另一个斜面对时间整体产生价值呢?或许能,只要我们能够把它从其自身的现时性中剥离出来,如同我们把过去同实现它的回忆—影像区分开来一样。如果说现在在现时有别于未来和过去,这是因为它是某物的出场,当它被他物替代时,它便不再是现在。当过去和将来言及某物时,总会关联他物的现在。所以,我们才能够依循某个明显时间或某种连续形式追踪不同事件的发展。因为这种明显时间或这种连续形式使不同的事物依次占据

①这是《材料与记忆》第三章的主题发展,我们在前面已经提到过(时间的第二种模式、锥体)。

现在。如果我们置身于同一事件内，如果我们潜入正在酝酿、发生和消失的事件中，如果我们用某种垂直的或纵深的纯视觉审视替换纵向的实用主义视角的话，那么，情况就会大不相同。事件不等于充当其地点的空间，也不等于流逝了的现时现在："事件时刻的完结先于事件的完结。这个结束的事件又在另一个时刻中延续……可以这样讲，任何事件所处的时间都是无事发生的时间。"我们正是在空泛的时间中超越回忆，分解属于现时的事物和存储业已形成的回忆。①从我们分配现在的这种明确过程看，不会再出现连续的将来，现在和过去。依照圣·奥古斯丁的绝妙说法：存在着**未来现在、现时现在和过去现在**。它们全部被涵盖在事件之中，被事件所掩埋，因此，它们是共时的，不可解释的。从情感到时间，我们发现了事件的内在时间，它由上面言及的三种现在、三个未被实现的现在尖点构成。这是把世界、生命，或者简单地说，一段生活、一个片段看作同一事件的可能性，因为它们包容了现在。一个事故将要发生、正在发生、已经发生，也可说它就要发生了、已经发生过和正在发生中，还可以说可能发生了、没有发生和正在发生或不会发生等等。卡夫卡作品中的小老鼠就是约瑟芬的悖论：它在唱吗？它唱了吗？它要唱吗？或者什么都不是，这一切在老鼠的集体现在

---

①见格勒图森的《论时间的几种现象》,《哲学研究》第五卷（1935—1936年），这两篇文章对贝吉和柏格森产生影响。在 *Clio* 第230页，贝吉对历史和记忆进行了区分："历史本质上是纵向的，记忆本质上是垂直的。历史基本上旨在贯穿事件。记忆，由于身在事件之中，所以，它的目的基本上是不脱离事件，力争留在里面，从内部追溯事件。"柏格森提出了一个模式，即我们称之为时间的第四种模式，以区分贯穿事件的空间视角和潜入事件的时间视角。《材料与记忆》第285页。



中产生不可解释的差别。①这等于说，某人不再有钥匙（他曾有过），他还有（他不曾丢失）和他找到钥匙（他将有和不曾有过）。说两个人相识，但他们可以早就认识，也可以不曾相识。说有背叛行为，但背叛可以从未发生，也可以已经发生或将要发生；有时可以说，这个人背叛了那个人，有时可以说两个人同时背叛。这里，我们面对与前一种时间—影像性质不同的直接时间—影像，这种时间—影像不再是过去时面的并存，而是现在尖点的共时。我们也因此有了两种时间符号：第一种是泛面（时区、时层），第二种是凸现（视觉的尖点）。

我们在罗伯-格里耶的作品中可以看到，这种时间—影像的第二种类型类似于奥古斯丁学说。在他的作品中，不存在过去的现在的连续性，只有某个过去现在、某个现时现在、某个将来现在的共时性，正是它们把时间变得可怕和不可思议。《去年在马里昂巴德》中的会面、《不朽的女人》中的事故、《横跨欧洲的快车》中的钥匙、《说谎的人》中的背叛，这三种被涉及的现在总是相互包容、违背、掩盖、替代、重构、分道和复合。这是一个强有力的时间—影像。然而，我们不认为它可以取缔所有的叙事。最重要的是它赋予叙事以一种新的价值：它把叙事从每一个连续的动作中抽取出来，从而使它可以用一种真正的时间—影像替代运动—影像。由此可见，叙事的目的在于将不同的现在分配给各个人物，使每一个人物形成一个合情合理、合乎逻辑的组合，而不是使这些组合全都成为“不可并存的”，从而导致出现和保留不可思议的东西。在《去年在马里昂巴德》中，是X先认识A（因此，A不是想不起来，就是在说谎），还有A并不认识X（因此，X不是自己弄错，

---

①卡夫卡，《禁食冠军》Ⅳ。

就是在欺骗她）。最后，这三个人物终于与这三种不同现在达成契合，但这不是为了澄清这些不可思议的东西，而是使之“复杂化”，不是使之消失而是使之存在，比如 X 在过去的现在中所经历的，A 却在未来的现在中经历，以致这种差别又隐藏，或者包含着某个现时现在（第三个人物，丈夫）。所有这些人物，相互叠合，彼此牵连。在《说谎的人》中，两个人物并不简单地是同一个人：他们的差别只有在背叛变得不可思议时，才能显现出来，因为这种差别有区别地同时属于这两个想象人物中的每一个人。在《玩火》中，小女孩的被绑架应该是策划绑架的方式，而策划绑架的方式应该是绑架本身，以致小女孩在被绑架和将被绑架时，根本未被绑架，而当她在未被绑架时，却被自己绑架了。然而，尽管这种新的叙事方式已构成某种无意义的高级形式，但这尚属人类的形式，它还没有向我们呈现出它的本质。如果我们在考虑一个地球上的事件时，假设它被传送到不同的星球，则有的行星能同时接收到它（光速传送），但有的则会较快，或者较慢地接收到它，意即在它发送的前后，这时，它的本质才会呈现出来。在同一宇宙包含的三种共时的现在中，一个行星没有收到，一个已经收到，另一个将要收到。这是恒星的时间，是一个相对性的系统，人物在这个系统中更多地具有行星特征，而不是人类特征，在构成宇宙的星球的多样性中，凸现更多的是天体的，而不是主观的。①这是一种多元宇宙学，在这里，不只存在着各样星球（如米纳利的作品），而且同一事件可以按照截然不同的版本在这些不同的星球中发生作用。

让影像服从重复—变化的力量，早已是布努艾尔的一大贡献，

①达尼埃尔·罗歇用《去年在马里昂巴德》同马拉美的击骰子进行了对照。（《阿仑·雷乃和罗伯-格里耶》，电影研究丛书）

也是释放时间、颠倒时间对运动的从属关系的方式。只是在布努艾尔的绝大部分论述中，我们仅看到时间是一种循环时空，它有时通过遗忘（《苏珊娜》），有时通过精确重复（《毁灭的天使》）呈现仍处于化一状态下的宇宙中的某一循环的结束和另一循环的可能起始。这种影响或许在布努艾尔的后期被颠倒过来，因为他把从罗伯－格里耶那里获取的启示服务于自己的目的。我们已经注意到梦或幻觉的动态在这个时期发生了变化。①但这更多地意味着时间问题的深化，而不是想象的状态。在《白日美人》中，丈夫最终的瘫痪既可说发生了，也可说没有发生（他突然站起来和他妻子谈论起假日）；《资产阶级审慎的魅力》较少不是在表现被错过的饭局的循环，而是表现同一饭局以无法控制的方式在无法控制的社会中演绎的多种版本。在《自由的幽灵》中，明信片实际上是淫秽的，尽管它们所表现的只是十分模糊的裸体艺术品，还有小女孩的丢失，尽管她始终待在原地，并且被重新找到。最后，《欲望的隐晦目的》是布努艾尔的最杰出的作品之一：与其让同一人物扮演不同的角色，不如用两个人物或两个女演员扮演同一个角色。有人认为布努艾尔建立在循环或循环连续性上的自然主义宇宙学已让位于共时星球的多元性，不同星球的现在共时性。它已不是同一世界中的主观（想象）的视角，而是不同客观世界中的同一事件。所有这一切都被包容在事件之中，组成一个不可思议的宇宙。因此，布努艾尔已获得了一种直接时间—影像，而他的自然主义和循环视角以前则排斥这种影像。

更具教益的是罗伯－格里耶和雷乃在《去年在马里昂巴德》中的鲜明对照。他们合作的最不凡之处是这两位作者（因为罗伯－格

①让－克鲁德·波奈，《梦的无辜》，《电影家》第92期，1983年9月，第16页。

里耶不仅是编剧）用如此不同的，乃至对立的手法制作了这部如此深刻的作品。或许他们要以此揭示这次真正合作的真谛：他们不仅以完全不同的创作程序看待这部作品，而且将它制作出来。这些不同的创作程序在不断的更替中获得成功，并且独一无二。雷乃和罗伯－格里耶的对照因其友善的声明而变得复杂、凌乱，我们可以从三个不同层次上进行评估。首先，存在着一个标志动作—影像危机的“现代”电影层次。《去年在马里昂巴德》正是这种危机的重要时间标志：感知—运动模式的失败、人物的漫步、底片和明信片的涌现给罗伯－格里耶的这部作品以不断的启发。在他的作品中，被逐猎的女人的关联不只具有色情和性虐待的价值，而且这是中断动作最便捷的方式。①同样在雷乃的作品中，漫步、静止、僵化、重复也经常被用来表现动作—影像的普遍解体。其次，是现实与想象层次：我们注意到在雷乃看来，永远存在着一种永在的现实，尤其存在着一些保持其真实性并且不惜与想象发生冲突的时空坐标。因此，雷乃坚持让某事实实在在地发生在《去年在马里昂巴德》中，但在以后的影片中，他建立了一种十分严格的空时关系，以致所有发生在这里的事情都是想象的或是心理活动。②而在罗伯－格里耶的影片中，一切都发生在人物的“头脑中”。或者更恰当地说，发生在观众自己的“头脑中”。但罗伯－格里耶表现的这个差别有欠

①“我的小说中的性虐待狂式的人物总是有这种特别举动，他们总是企图使运动中的事物停顿下来。”在《横跨欧洲的快车》中，年轻妇人总是不停地向各个方向运动：“他，他在那儿，他在看，我有一种感觉，人们从他身上感受到一种要制止这一切的欲望。”这就是运动情境向纯视觉情境的转换。引自安德列·卡尔迪，《阿兰·罗伯－格里耶》，塞格尔出版社，第74页。

②米雷耶·拉蒂伊和勒·丹代克，“雷乃和罗伯－格里耶作品中的故事和想象的注释”，《阿仑·雷乃与阿仑·罗伯－格里耶》，第126页。关于马里昂巴德的时序，参见《电影手册》第123期和第125期。

妥当。在观众头脑中，什么都不会发生，因为，观众的头脑来自影像的符号。影像的差别总是界于真实与想象、客观与主观、身体与心理、现实与潜在之间，并且是可以逆转的，从这个意义上讲，也是难以察觉的。差异又难以察觉正如这两位作者各自作品所表现的想象与真实的关系，以至于他们的差别只能通过别的方式表现出来。其实，它更近似于米哈伊·拉蒂尔的说法：雷乃作品中的真实与想象的宏大连续体与罗伯－格里耶的不连续的碎块或“碰击”是对立的。但是，这条新准则似乎难以在想象—真实这对组合的层次上发展，它必须借助于第三个层次：这就是时间层次。①

罗伯－格里耶提出，他同雷乃的差别应该最终体现在时间层次上。动作—影像的解体和随之出现的不可觉察性有时为某个“时间结构”（雷乃的情况）服务。有时为某个失去其时间性的“永恒的现在”服务，就是说为某个没有时间的结构（罗伯－格里耶的情况）服务。②然而，即便如此，我们还是难以相信一个永久现在所包含的时间—影像少于一个永久过去。纯现在和纯过去同样属于时间。因此，这个差别来自时间—影像的性质，即：在一种情况下具有造型功能，在另一种情况下具有建构功能。这是因为雷乃用过去时区或时面设计《去年在马里昂巴德》和他的其他影片，而罗伯－格里耶则用现在尖点来看待时间。如果说《去年在马里昂巴德》一

---

①许多评论家承认有必要超越真实和想象的层次：最早开始这样做的是受语言学启发的那些符号学的倡导者们，他们在罗伯－格里耶的作品中找到了一个特殊例证（参见夏托和诺斯，《新电影、新符号学》，午夜出版社，以及加尔迪的《罗伯－格里耶的电影》，阿尔巴特罗出版社）。然而，在他们看来，第三个层次是“能指”层，而我们的研究涉及时间—影像和它的反能指能力。

②这就是罗伯－格里耶提出的普鲁斯特和福克纳之间的差别（《为了一种新小说》，第32页）。在“时间与描述”这一章中，他说新小说和现代电影都不太重视时间，他指责雷乃太注重记忆和遗忘。

片能涵盖两者的话，女人 A 则近似于罗伯－格里耶型人物。事实上，这个男人试图把这个女人裹在连续的时面中，现在在这里只是最狭窄的时面，犹如一个浪尖的延滚。至于那个女人，她有时满腹狐疑，有时呆若木鸡，有时几乎被说服，有时又东拉西扯，她在不断地跨越两个尖点，两个共时现在之间的鸿沟。总之，这两位作者已不再处于真实和想象的范畴，而是置身于时间之中，他们置身于一个更可怕的真实与虚假的范畴。这一点，我们在后面讲。诚然，真实和想象仍继续着它们的循环，但只能作为最高形态的基础。它不再是，或者不再只是不同影像的**不可察觉的生成**。它们已经成为过去循环之间的**不可确定的交替**，成为现在尖点之间的**错综复杂的差别**。在雷乃与罗伯－格里耶之间存在着一种默契。这种默契之所以如此坚实牢靠，因为它是建立在两个彼此冲撞彼此对立的时间概念之上。潜在过去时面的并存性，未被实现的现在尖点的共时性，是时间自身的两个直接符号。

在《时光城》这部动画片中，比奥特・坎勒用两种成分来塑造时间：用尖点揉出的小球和包纳这些小球的可伸展的时面。这两种成分构成瞬间、光滑和水晶球，但它们会很快暗淡下来，除非……（我们将在后面探讨这个动画片）

二

电影影像本质上是现在的，这种看法是不确切的。然而，罗伯－格里耶重新使用这种观点只是出于谋略或者讥讽的需要：如果现在是影像的一个条件，他又为何煞费心机地去寻找现在—影像呢，而且当直接时间—影像首次出现在电影中时，它并不是以现在表象（甚至是被包含着的现在）出现的，而是反过来以过去时面的

形式出现，如：威尔斯的《公民凯恩》。在这部影片中，时间挣脱出它的铰链，颠倒了它对运动的从属关系。时间性首次成为与那些有待开发的重要时区并存的形式。《公民凯恩》是一个简单模式：由于凯恩的死，一些证人被传讯，他们在一系列主观闪回镜头中回顾他们的回忆—影像。然而，问题没有这样简单：调查的矛头对准了“玫瑰花蕾”（这是什么？或这个字是什么意思？），而且，调查者使用测试手段，每个被传讯的证人作为凯恩生活的某个截面都是一个潜在过去的循环，或者时面，即一个连续体。可问题关键是：这个叫玫瑰花蕾的物（或人）是否寄身于在这个连续体之中或者这个时面之上？诚然，这些过去时区有着自己反映过去现在的时间过程，但如果说这个时间过程会被轻易搅乱的话，这恰恰因为这些时区本身，较之开始调查（凯恩之死）的现时现在，是彼此并存的，其中每一个时区都以这样或那样的表象涵盖凯恩的全部生活。每个时区都具有柏格森称之为“闪光点”特殊性的东西，但每个时区都围绕这些点收集着凯恩整体或全部生活，尽管它像一团“朦胧的云雾”①。当然，这些证人只能在这些时面中挖掘记忆以回顾那些回忆—影像，意即：重构过去的现在。但是它们本身也不同于实现它们的回忆—影像，如同纯过去可以不同于它曾经充当过的过去现在。每一位证人都首先跳入一般过去，突入这样或那样的并存时区，而后在回忆—影像中扮演该时区的某一点。

这说明一致性不存在于回忆—影像中，因为它明显呈现两个方向。它演绎两种截然不同的影像形式，通过《公民凯恩》的著名剪辑可以确定此两者（节奏）间的关联整体。第一种影像形式重构现在的运动体系，重构“现时性”或者甚至习俗。这种连续通过正打

---

①参见《材料与记忆》，第310页。

和反打镜头，表现凯恩的夫妻生活习惯，阴郁的白天和死寂的时光。这是一组短暂的全景镜头。凯恩意愿（让苏珊成为歌手）的并合效果就是通过叠印这组镜头来体现的。萨特从这种影像形式中看到了英语反复动词的对应物，即：习俗的时间或过去现在的时间。但是，当苏珊的不懈努力，即她的自杀企图突然出现在一个长镜头和景深镜头构成的影像中时，情况会如何呢？这种影像是对过去时面的真正开掘。景深影像呈现上述的过去时区，而每一个影像都具有其独特的尖点或潜点，标志着凯恩力量意愿的关键时刻。主人虽然在现时中走动和移动，但他是潜身于过去，在过去中活动，这时时间不再隶属运动，而是运动隶属时间。所以，在凯恩于影像深处会见他要与之决裂的朋友的宽阔场景中，他本人的行动发生在过去。这种运动已是决裂行为。还有，在《阿卡汀先生》一片的开始，在宽大庭院中向前行走的冒险家又突然出现在某个过去，而这个过去正是他要带我们开掘的时空。①简言之，在第二种情况下，回忆—影像不再贯穿它所重构的从前的现在的连续体，而是穿越使它存在的并存的过去时区。这就是景深镜头的功能：每次发掘一个过去时区，一个连续体。

我们是否有必要重新考虑巴赞在创造“长镜头”这个概念时所提出和解答的有关景深镜头的问题？第一个问题涉及方法上的新生事物。确实，景深自电影诞生以来就统治着影像，如果不用剪辑、分镜和移动摄影机，或者必须同时采用不同空间镜头的话。甚至，当各种实际不同的镜头被集合在一个使它们彼此相关的新整体时，景深的统治也不会停止。在这里，已经出现了两种景深形式，它们

①彼得·卡尔，《电影就像迷宫》，载《正片》第256期，1982年6月：“人们同时穿越了院子和过去的岁月。”

无论在电影上，还是在绘画上都是不等同的。然而，它们有一个共同点，即：在影像中或在镜头中组构一种景深，但尚未形成一个景深镜头，或景深影像。如果我们审视一下 16 世纪的绘画，我们会发现一个显著差别，这个差别存在于平行和连续的画面之中，每一个画面都是自主的，都是由人物或周边因素限定的，尽管所有的成分都混在一个整体之中。然而，每一个画面，特别是前景画面，都各有价值，甚至在将它们协调组合起来的大画面上也是这样。这是 17 世纪的一个崭新的重要变化，即：在对角线的绘画结构中或在透孔结构中，因为透孔可以突出后景并能使之与前景立即沟通，一个画面成分直接反映另一个画面的成分，一个画面的人物直接呼应另一个画面的人物，这就是“从内部形成”的绘画。因此，景深便成了景深镜头，前景的空间获得异常扩展，后面的空间被限定在一个显耀的视点上，用以联系近远关联。①

电影也经历了类似经历，景深很久以来是由影像中独立镜头的简单排列或平行镜头的连续构成的，比如：格里菲斯的《党同伐异》中对巴比伦的征服用景深表现被围困者的防线，从前景过渡到后景，每一条防线都有自身的价值，并同周围的成分一起组成一个协调的整体，这与威尔斯的方法截然不同。威尔斯根据一条对角线或一个能穿越所有镜头的透孔，创造出一种景深镜头，这种方法让每一个镜头的成分同其他成分相互作用，尤其是使后景直接呼应前景（如凯恩猛然闯入背景小门的那个自杀的场景，苏珊则在中景的阴影中死去，最后是那个巨大的碗的特写镜头）。这样的对角线也出现在惠勒的作品中，如在《黄金时代》中，一个人物占据次景，

①关于 16 和 17 世纪两种景深观念的对比，参见沃尔弗林，《艺术史的基本原则》，伽利玛出版社。沃尔弗林按照丁托列托的对角线分析这些“巴罗克”空间、维米尔空间的异常性和鲁本斯的透孔，等等。

但这是影像前景，十分好看，而另一个人物则在主后景打一个决定性的电话：主景根据一条连接前景与后景并使之相互作用的对角线监督次景。在威尔斯之前使用这种景深镜头的先驱似乎只有雷诺阿（《游戏规则》）和斯特劳亨（《贪婪》）。威尔斯在运用大角度增加景深时，取得了前景的无限扩展，缩小了后景，但后者却因此而更加突出，光点的中心集中在后景，大片的阴影可以占据前景。这种鲜明对比可以省略整体。无论在无限的高度的延展中，还是反过来在视点的渐失中，天花板都必须是可见的。每个人的体积可以超出这样或那样的镜头，潜入或走出阴影，表现这个人体与其前后其他人体的关联。这就是大众艺术。“巴罗克”这个词的意思或者新表现主义正好符合这一点。在这种景深的解放中，尽管它现在仍属于其他所有方面，我们不仅应当看到这是连续体的胜利，也应该看到这种连续体的时间特征，即：一个时段的连续性可以使脱节的景深属于时间，而不再属于空间。①它不受空间维度的限制。只要景深被用来服务于平行影像的简单连续，它就是在表现时间，只不过以间接方式使时间从属空间和运动。相反，新景深直接构成一个时区，一个由来自互相作用的不同镜头的视觉的表象或成分界定的过去时区。②这是一个镜头间的不可定位的关系整体，它构成过去时区或者时段连续体。

第二个问题涉及景深镜头的功能。我们知道巴赞赋予它一种现实功能，因为观众自己应在影像中建构自己的感觉，而不是将其全

---

①克罗代尔认为，景深——例如在伦勃朗的作品中——是对“回忆的邀请”（“感觉唤醒回忆，而回忆也会逐渐刺中和动摇记忆的重叠层。”见《倾听的眼睛》，七星丛书，第195页）。柏格森和梅洛－庞蒂都指出“距离”、“景深”是如何成为一个时间维度的。（《感知现象学》，第一卷）

②参见沃尔弗林，《艺术史的基本原则》，第99页和第185页。

盘接受。米特里则反对这种观点，他从景深镜头中看到了一个约束结构，这种结构迫使观众的感觉跟着对角线或透孔走。巴赞的立场则非常复杂，他指出现实性的好处可以通过“戏剧性的加强效果”而获得，就像人们在《游戏规则》一片中所看到的那样。①但是，只不过戏剧性或者现实性的功能这一个方面似乎不能彻底解答这个复杂问题。我们认为存在着许多种景深镜头的功能，并且，它们都聚焦在一个直接时间—影像中。颠倒时间对运动的从属关系，呈现时间自身价值，才是景深镜头的根本所在。我们不肯定时间—影像为景深镜头所独有，因为，时间—影像存在许多种类，有些时间—影像建基在取消景深的基础上（包括镜头的景深和景深镜头），其实平面影像的情况也十分繁杂，它是时间的可变设计，因为德莱叶、罗伯-格里耶、西贝尔贝格……使用的方式各不相同。我们想要说的是，景深镜头创造直接时间—影像的某一种类，可以由记忆、过去的潜在时区、每个时区的表象来界定。景深镜头更多的是一种记忆、时间化的功能，不是一种现实功能，不是确切的回忆，而是“一种对回忆的邀请……”

---

①巴赞和米特里的争论涉及这两个问题。然而米特里似乎更接近巴赞，尽管他本人不这样认为。首先，威尔斯的景深中是否具有某种新的东西，还是如米特里强调的，它是对旧电影老手法的一种回归？可是，米特里本人又在《党同伐异》中指出，在雷诺阿和威尔斯的作品中，为什么只存在平行镜头的并列，而不是镜头的相互作用。因此，他认为巴赞在这一点上有道理。（参见《电影美学和心理学》，大学出版社，第40页。）其次，这种新景深的功能是否是一种较自由的真实功能，还是像米特里所认为的，它和其他景深一样都具有约束性？巴赞情愿承认惠勒和雷诺阿作品中的景深镜头的戏剧特征。他分析了惠勒的《蛇》中的一个镜头。同在剧场一样，定位摄影机记录景深场面的全景。但是，电影手法可以让客厅里的人物两次走出画面，第一次从右边进入前景，第二次从左边走向后景。随后，楼梯坍塌，因为画外的用途不同于后台。（“威廉·惠勒式场面调度的冉森派教徒”，《电影杂志》第10期和第11期，1948年2月和3月）在这里，电影产生“戏剧性的加强效果”，从而加强了真实感觉。我们可以这样认为，巴赞在承认景深镜头功能的多样性的同时，又认为真实功能是至上的。

我们应该首先发现这个事实，然后再试图解释它：景深镜头在大多数情况下是必不可少的，因为它与记忆有关。从这一点讲，电影符合柏格森的学说：电影不是由回忆—影像构成的心理记忆，不是闪回镜头按成规所能表现的东西，电影也不是按时间次序发生的现在的连续，电影或者是产生于现时现在之中和回忆—影像形成之前的回想尝试，或者是对这些回忆—影像最终出现的过去时面的探索。电影是心理记忆的两头，即记忆形而上学的两个极端。柏格森是这样介绍这两个记忆极端的：过去时面的外延，现时现在的压缩。①这两个极端相互关联，因为追溯回忆就是跳入一个过去时区。人们可以假设在这个过去时区中潜存着所有时面或时区，与产生回想的被压缩的现时现在相比，它们是并存的（而与它们所曾是的现在相比，它们在心理上是彼此承续的）。我们应该发现的这个事实是景深镜头有时向我们显示行为回想，有时显示人们为了找到所寻回忆而挖掘的过去的潜存时面。第一种情况是压缩，它在《公民凯恩》中频繁出现，比如，对在夜总会大厅中酩酊大醉、人事不省的苏珊进行俯摄，强迫她回想。再如，在《安倍逊大族》中表现了一个完整的固定景深场景，因为那个青年人想要不露声色地强使他的姑姑为他回想一段重要回忆。②又如在《审判》中，开始的仰摄镜头表明主人公尝试的出发点，他要不惜一切代价寻找法庭可以

---

①《材料与记忆》，第184页：记忆的两种形式是“回忆时面”和现在的“压缩”。

②巴赞经常分析厨房这一场景，但没有把它归结于在此发挥作用的记忆行为功能。在惠勒的作品中也是一样，景深总是同两个人物的重逢联系在一起。还有巴赞在有关惠勒的文章分析过《我们最美好的年华》中的一个长镜头，米特里也分析过《不听话的女人》中的一个镜头。在这两个镜头中，两个人物总是在某种记忆挑战的形式中相遇、相对（女主角又穿上了红裙子……）。在后面这个例子中，景深镜头进行最大限度的压缩，这是反打镜头所不能产生的效果：摄影机在一个人物后面仰摄，同时，抓拍一个人物的手和另一个人物颤动的面孔（米特里）。

指责他的东西。第二种情况出现在《公民凯恩》中大部分横向景深场景中。在这里，每个场景都与人们询问的过去时面相呼应：玫瑰花蕾是否有一个潜存的秘密？在《阿卡汀先生》中，连续出现的人物就是过去时面，是通向其他时面的中转站，它们与最初被压缩尝试相比是并存的。人们可以清楚地看到回忆—影像本身没有多少意义，然而它蕴涵着两种超越它的东西：一是人们可以找到它的纯过去时面的变体，一是产生永远重复寻找的现时现在的压缩。景深镜头从前者跨到后者，从终级压缩跨到宽阔时面或者进行相反运动。威尔斯"同时拆解了空间和时间，让它们轮流膨胀和缩小，他或可俯视全局或可深入其中"①。俯摄和仰摄镜头构成压缩，而斜移和侧移拍摄构成时面。景深镜头为这两个记忆来源提供给养。唤起记忆的不是回忆—影像（或者闪回镜头），而是回想的现时尝试，而挖掘过去的潜存区是为了找到记忆，选择记忆，消除记忆。

今天，许多批评家把景深镜头看作是一种可能掩盖威尔斯更重要贡献的技术手段。诚然，这些贡献可能存在，但是，如果人们把景深变成一种记忆行为的功能，就是说，一种时间化的形态时，它便具有了技术以外的重要作用。记忆的所有冒险形式皆来自于此，尽管它们更多的是心理事件而不是时间的变形及其构成的混乱。威尔斯的影片依据一种严格程序发展了这些混乱。柏格森区分出两大类情况：一是逝去的回忆仍能在某一影像中复现，但这个影像不再具有可用性，因为产生回想的现在已失去了影像的原始延伸。一个回忆根本不能复现在影像中，尽管它存在于过去的时区中，现时现在已不能再遇到它。有时回忆"可以被召回，但已不能再适合相应

①让·考雷，《恶的渴望或奥逊·威尔斯与超越的渴望》，载《奥逊·威尔斯》，电影研究丛书，第115页（这里只有一点我们无法读懂，即超越的诉求）。

的感觉”；有时“回忆的追溯本身会受到阻碍”。①如同这些情况在戏剧上的表现一样，我们在威尔斯的影片中可以发现时间化过程是通过记忆完成的。

还是从《公民凯恩》说起。人们经常说景深内化了场景剪辑和场面调度。但是，这只说对了一半。毫无疑问，长镜头是一个既有模糊点又有闪光点的过去时面，这些模糊点和闪光点为回忆一影像提供给养并确定它从过去现在中剔除的东西。但是，剪辑也同它一样具有其他三种表象：长镜头或者过去时面同过去现在的短镜头的关系；各时面之间的关系（如布赫所说，镜头越长，就越应弄清它会在何处和怎样结束）；各时面与回想它们的被压缩的现时现在的关系。从这一点上看，《公民凯恩》中的每一个证人都进行了回想他所从属的过去时面的尝试。但是，所有这些尝试都不约而同地集中在“凯恩刚死，凯恩死了”的现实中，从而构成一个从一开始即已给定的固定点（在《阿卡汀先生》和《奥瑟罗》中也是如此）。与死亡这个固定点相比，所有的过去时面都是并存的：童年、青年、成年和老年。如果说在威尔斯的作品中，剪辑仍是地道的电影手段的话，则它的意义已有了改变：与其说它在运动的基础上产生时间的间接影像，莫如说它是在直接时间—影像中组合并存性的秩序或无时序的关系。各种过去时面被回想起来，并在回忆—影像中显示它们的表象。但是，每次还要回到同样的主题上来，即这里是否寄存着“玫瑰花蕾”的纯回忆？在任何被挖掘的时区里，如在童年的时区中，只是因为藏匿过深，而被人们疏漏。加之，当玫瑰花蕾通过某一影像表现自身运动时，被当作一封查无此人的信扔进燃烧的壁炉，同废雪橇一起化为灰烬。玫瑰花蕾不仅可以充当任何东

①《材料与记忆》，第253页。在柏格森看来，这是记忆疾病的两个最主要的形式。

西，而且作为一种物质，它出现在燃烧自己的影像中，但这没有起到任何作用，没有引起任何人的注意。①因此，它给被这个或那个人物乃至有关人物回想起来的所有过去时面投下了一层疑云，过去时面产生的这些影像也可能是无用的，因为这里不再有承续它们的现在，所以，凯恩孤独地死去，留下他整个一生的空白及其所有过去时面的贫瘠。

《安倍逊大族》一片表现的不再是由“玫瑰花蕾”的独特性演绎出来的这片疑云，而是令众人难以置信的坚信不疑。在这里，过去时面仍是可回想的并被回想起来，比如伊莎贝尔骄横的婚礼、乔治的童年和青年、安倍逊一家……但是，人们从中获得的影像毫无意义，因为它们已不能再回到延展它们动作的现在：城市已被改头换面，新型机动车替代了四轮马车，现在发生了如此巨大的变化，以致回忆失去了作用。这就是为什么这部影片不从一个死者，而是从一个先于所有影像的解说开始的原因，它在这个家族衰败之初就已预知其结果了。“事情就是这样，那些想来参加葬礼的人们已经去世，而那些仍然活着的人们却又遗忘了这个死者和他们以前希求的东西。”回忆失去了任何延伸，甚至不能取悦预言家、不怀好意的人或复仇者。死亡的渗透力如此强大以至于从一开始就可以不需要死亡。所有的回想都集中在死者身上，而所有的死者又都在故事发展中汇集于少校的崇高之死：“他知道自己应做好潜入一个陌生时区的准备，他甚至不敢肯定他到了那里之后能否被承认是安倍逊家的一员。”回忆堕入了空洞，因为现在逃之夭夭，跑到了别处，回忆失去了任何进入其中的可能性。然而，值得怀疑的是，威尔斯

①阿蒙卡尔反对牵强附会，他有理由将玫瑰花蕾和普鲁斯特的马德莱娜进行对比：在威尔斯的作品中，根本不存在着什么对失去时光的寻找。参见《电影研究》，第64—65页。

是否只是想简单地表现过去的虚空。如果说影片反映了威尔斯的虚无主义，那也不是指此点而言。死亡作为一个固定点具有另外的涵义。这或许是他要在《公民凯恩》中表现的东西，即一旦人们到达过去时面，便会觉得被起伏的大浪卷走。这时，时间便挣脱出它的铰链，人们随之进入一种处于永久危机状态的时间性。①

第三步是由《上海小姐》实现的。因为在前面，过去时面已全面超出回忆—影像，但它们的回想使它们产生上述影像，尽管这些影像模糊不清，而且只与死亡有关。在这里，情况截然不同：过去时面或者时区同时存在，并且可以辨认，只是不能被回想起来，不再伴随任何回忆—影像。既然没有回忆—影像作它们的依据，也不提供某种标记，它们又是如何被识别的呢？我们或许可以这样认为，过去本身出现在现在，但它是以独立的、异化的、失衡的乃至未成熟的人格形式，作为异常活跃、放射性的、不可思议的化名出现的。它们的出现既是有害的，也是自主的。它们不是回忆，而是幻觉。在这里精神病的、分裂的人格体现过去。《上海小姐》的故事就是一个最初是天真无邪的主人公被攫到别人的过去中，遭到侵扰和伤害的故事（这同米纳利的主题很相像，因为威尔斯不喜欢他，所以暂不谈影响的问题）。三个失衡的人物，作为三个过去时面把主人公覆盖起来，使他不能回想有关这三个层面任何事情，更不能再在它们中间做出任何决定。Grisby 的出现代表一个单簧魔鬼。在这个时面中，主人公是被通缉的杀人犯，因为有人让他假扮杀人犯。Bannister 是一个手拿拐杖、身体瘫痪，像魔鬼一样跛行的律师，当他向主人公保证为他辩护时，却要求法庭判决他。第三个

---

①“人生的基础是悲惨的。正如我们反复强调的那样，人的危机不是暂时的。万事都有危机。”米歇尔·埃斯戴夫引自《威尔斯世界中死亡功能的分析》，《电影研究》，第 41 页。

是女人，患有精神错乱症的唐人街女王。主人公疯狂地爱着她，而她则充当他的情人，充当一个不可破译的来自东方的过去的背景。主人公因为是精神病人，所以无法识别这些过去。这些过去所呈现的异化人格，或许是主人公人格的折射，而且已化为自己的独立人格。①在《上海小姐》一片中，还有其他人，他们都具有现实性，演绎着他们的故事。第四步由《阿卡汀先生》一片完成：如何能使自己的过去变成不可回想的？主人公需要假扮遗忘症患者，请一个调查者寻找散布在这个过去诸时区中和侵入各种时间开发中转区中的未成熟人格。阿卡汀根据调查的线索，将这些证人逐一杀害。他声称要在一种只经历无记忆现在，即真正的遗忘症的神奇的妄想同一性中回收其所有的记忆裂片。威尔斯的虚无主义承袭了尼采的表述方式：消灭你们的回忆，或者消灭你们自己……像《公民凯恩》那样，一切从阿卡汀的失踪开始和结束，但这种做法没能阻止威尔斯，他一部接着一部不停地拍下去。威尔斯不再满足于指出在时间危机永恒状态中回想过去的徒劳，他要指出在更基本的时间状态中作任何回想的不可能性，回想的不可能的命运。过去时区保留着它们的秘密，而呼唤回忆变成了虚空。调查者甚至也不讲他所知道的事情，但在时间的压力下，他只恳求那个女孩说出他告诉过她的事情。

《阿卡汀先生》的续篇是《审判》。主人公在什么样的过去时面中寻找他所犯下的错误？在这里，一切都是不可回想的，一切都是

---

①主人公是一个普通人，但他已经“意识到自己的精神病”。面对这些他既不了解，也辨认不出的过去，他说道：“我想我在为犯罪而永受折磨，后来，我恢复了理智，我知道我疯了。”杰拉德·勒格朗指出人们可以设想两个层次：一是演员威尔斯，他扮演空虚的、充满幻觉的奥哈拉这个人物；一是作者威尔斯，他是这三个产生幻觉人物的投影。（《正片》第256期，1982年6月）

幻觉的。只有指定的人物和模糊不清的身份。在这里，有女人时区、有书籍时区、童年时区和少女时区、艺术时区和宗教时区。现在只是一座空门，人们不能以此回想过去，因为现在在人们等待的时候已经流逝了。威尔斯的诀窍就是用这些漫长的镜头探索每一个过去时区，比如，主人公被一群叫喊的小女孩们追赶，在加长的栅栏中不停地跑（《上海小姐》已经表现过类似镜头，那个假杀人犯在有围栏的空场中不停地跑）。但是，过去时区不再提供回忆—影像，它们提供幻觉形象：女人、书籍、少女、同性恋、绘画。不过在这里，人们或许可以这样认为：一些时面沉下去，另一些时面升起来，如同考古学中的年代叠合结构。什么都是不确定的：在这里并存的时面同它们的成分叠合在一起。最严肃的书也可以是淫秽的书，最危险的成年人同样可以是挨打的孩子，女人可以就职于司法部门，然而，行使司法权的却可以是一些女孩。那个长着蹼手的律师秘书是一个女人、一个女孩，还是一本被翻阅的卷宗？人们或许可以这样认为：过去的时区在被打碎和失衡时，已经具有一个处理它们的高级执法者的资格，具有一个一般过去的资格，在这里，各种存在彼此需付出待遇不公的代价（这是前苏格拉底时期的哲学模式）。同卡夫卡一样，威尔斯的成功在于他懂得表现各种空间不同、时间不同的时区怎样在一个使它们成为比邻的无限时间的背景上彼此进行沟通，这就是景深镜头的功能。让最遥远的区域直接同背景沟通。①那么，什么又是所有时面的共同背景呢？它们来自何处？它们在被打碎时又会落到何处？所有时区所依附的这个最高执

---

①《审判》（也是《城堡》）的拓扑学要求使用景深镜头：前景中的相距甚远，乃至相反的地点在后景中却是比邻的。因此，正如米歇尔·西蒙所说，空间在不断地消失："观众随着故事的发展，失去所有空间意义，画家的房子、法庭、教室彼此进行沟通，"（《新世界的征服者》，伽利玛出版社，第219页）

法者又是什么?

过去时面存留了下来，是我们汲取回忆—影像的沉淀层。但是，它们或者作为永恒现在，最压缩的时区的消亡，变得毫无用处，或者它们根本是不可回想的，因为它们在一个未成层的实体中被打碎、拆解和分离。或许这两种情况可以结合起来，或许我们只能在消亡的压缩点上发现这个普遍实体。这不是模棱两可的，这是时间的两种不同状态：一是作为永恒危机的时间，更进一步讲，作为博大而又可怕的原材料的时间，一是作为普遍命运的时间。在赫尔曼·麦尔维尔的著作中，有一篇似乎针对威尔斯写的文章：我们在金字塔中从一个地带走向另一个地带，从一个沉淀层走向另一个沉淀层，付出了巨大努力，而所有这一切只是为了发现墓穴中空无一人——这只有一种解释，即这是“未成层实体”的开端。①诚然，地球及其无时序的秩序不是一个超验的成分，但它是最高的执法者。我们每个人都直接来自于它，而不是来自我们的父母，我们是地球人。我们将在地球上死去以救赎我们的出生。在威尔斯的影片中，人们一般是伏地而死，将躯体融于大地，或者死于爬行和攀爬过程中。所有并存的沉淀层在这个泥泞的生死界中沟通与叠合。地球是地球人最重要的时间。这就是威尔斯塑造的伟大人物的经历:《邪恶的接触》的主人公在一片湿润的黑土地上死去；《审判》的主人公在一个地洞中死去；安倍逊少校则在临终前艰难地说道：“我们来自大地……自然应回到大地中去……”；大地可以沉至水下以供奉其原始神灵，如《上海小姐》中的水族馆的场景和鲨鱼的片段。应特别提到《麦克白》，巴赞正是从这部片子中看到了威尔斯的人物成分：“柏油纸板的布景，那些身穿兽皮衣、挥舞着核

①赫尔曼·麦尔维尔，《石头或模糊性》，伽利玛出版社。

桃木制投枪的野蛮的苏格兰人，那个云雾茫茫、溪水潺潺，终年不见晴天、不见星空的神奇地方。所有这些构成了文学上的史前宇宙。这不是我们的祖先高卢人或凯尔特人的史前史，这是天与地、水与火、善与恶尚未明显分开时人类认清时间和罪恶起源的史前史。"①

三

雷乃也许最接近威尔斯，是其最具独立性、最富创造性的弟子，他改变了整个问题。在威尔斯的影片中，即使是与大地交流也永远存在着一个固定支点（仰摄）。这是一种视觉现在，比如某人的死或者一开始即已交代，或者是预示性的。这也是听觉现在，如陈述者的声音，画外音构成一个无线电传声中心，它在威尔斯的作品中起着重要作用。②对于这个固定支点，所有的过去沉淀层或时面都是并存和对立的。不过，雷乃最重要的创新是消除这个中心或这个固定支点。死亡不再固定某个现时现在，因为它发生在过去时面中（"九百万死人的背景"，"二十万人在九秒中之内死去……"）。画外音不再是中心，因为它同视觉影像不协调，或者因为它可以被肢解或者被增容（在《我的美国叔叔》中有各种不同的声音说"我

①巴赞，《奥逊·威尔斯》，塞尔夫出版社，第90页。米歇尔·希翁早就在《公民凯恩》上演时发现了同样动机："在深沉、世俗的音乐衬托下，不同的背景在原始喧嚣和嘈杂气氛中相互连接。各种成分，如土与水仍是混沌一体。只有猴子是人类生命的唯一痕迹，是史前过去的唯一参照……"（《电影的声音》，电影手册丛书，明星出版社，第78页）

②米歇尔·希翁在提到无线电对威尔斯的不断影响时，谈到"声音的中心静止性"，其中包括运动中的人物的声音，与此同时，运动的躯体本身会产生一种巨大的惰性，以此体现这个声音的固定支点。参见《对奥逊·威尔斯作品中声音的注解》，《奥逊·威尔斯》，电影手册丛书，第93页。

生于……”)。根据一般规律，现在遇到模糊现象时，在被人物的往事搅乱时，或者已经被过去吞没时便开始浮动。[1]即使在定时器(《我爱你，我爱你》)中那个被限定在四分钟之内必须减压的现在也没有时间再被固定、被计算，只能把那个试验品交给总是易变的层次。在《穆里埃尔》中，新布洛涅没有中心，只有摆满临时家具的房子，在这里，任何人都没有现在，或许最后那个人除外，但她也只能看到一片虚空。简言之，过去时面的对比是直接的，它们中每一个时面都可以充当另一个时面的相对现在，如：广岛对女主角而言是纳韦尔的现在，而纳韦尔对男主角而言是广岛的现在。雷乃是从使用集体记忆开始的，即：纳粹集中营的集体记忆、格尔尼卡的集体记忆、国家图书馆的集体记忆。但他在一种记忆到两种记忆，以及一种记忆到多种记忆的过程中发现了一个悖论，即不同的过去层不再反映同一人物、同一家庭，或者同一群体，它们反映截然不同的人物，反映构成某种世界记忆的非关联地点。雷乃归纳出一种相对性，并将威尔斯的这个研究方向进行到底，尽管它只是其中一种研究方向，即建构过去时面间的**不可确定的交替**(alternatives indécidables)。我们因此也弄清了雷乃同罗伯-格里耶的对立之处，以及这两位作者的合作所包含的丰富的相近之处。这是一个解释或发展诸并存过去层的记忆结构，而不是一种包含共时现在的尖点艺术。在这两种情况中，中心或固定支点都会消失，但消失的方

---

①在《广岛之恋》中，现在是一个遗忘现在的场所，日本人这个角色可以说是模糊不清的。在《去年在马里昂巴德》中，玛丽-克莱尔·罗帕尔可以概述整个故事：“当第一次马里昂巴德会面的叙事，不论真实与否，同第二次会面的叙述交织并将其更改后，这第二次会面的现时故事便已经进入过去，而且叙述者的声音重新开始用未完成过去时态来回想它，好像第三次会面也已经开始，又把刚才发生的会面掩盖起来，好像整个故事从未停止过！……”(《记忆的银幕》，瑟耶出版社，第115页)

式截然不同。①

让我们做一些技术卡片，侧重说明雷乃影片中的演进程序，而不是辩证法和矛盾论。《我爱你，我爱你》，尽管它涉及一部科学幻想的机器，但它是时间最简单的形态，因为记忆在此只涉及一个人物。诚然，记忆机器不是用于回忆的，但可以用于重温过去的某个具体瞬间。它只适用于动物、老鼠的，不能适用于人。对人而言，逝去的瞬间如同一个属于某一时面的闪光点不能与之分隔，即使是一种模糊的瞬间，它也仍然潜入对卡特琳的爱情和这爱情的减弱这两个时面中。②因此，主人公只能在这些时面和在重返它们的过程中又经历许多其他时面时才能重温这个瞬间（认识卡特琳之前，在卡特琳死后……）。各种类型的时区被混杂在一个人的记忆中，从一个时区跳跃到另一个时区，而且似乎一个接一个地从体现卡特琳永恒性格的原始沼泽的喷涌中显示出来（“你是汐潮，你是深夜的沼泽、泥塘……你散发着落潮的气息……”）。《去年在马里昂巴德》是时间的一个比较复杂的形态。因为记忆在此属于两个人物。但它仍然是一个共同记忆，它们的参照是相同的，被一个人物肯定的东西，被另一个人物否认或否定。事实上，X 这个人物在一个包含 A 的过去的循环中移动，A 是这个循环的闪光点，是“外表”。但 A 所寄居的时区，却不包含 X，或者只模糊地包含。A 会不会接受 X 时面的吸引？X 时面会不会因受到寄居在自己时面中 A 的抵抗

①贝尔纳·班科坚持雷乃作品中的固定点已经消失（与威尔斯形成对比），如《广岛之恋》。参见《前台》第 18 期，1961 年 10 月。

②这里指具体瞬间。在此机器被看作可以拯救主人公，这时主人公浮出水面，走上海滩的瞬间，并在整个影片中被反复使用和改动。加斯东·布努尔说：“克洛德的游泳紧紧围绕着这个瞬间，经历过去、现在和未来，他的整个生命被围在这个瞬间中，好像时间迷宫中的一颗钻石闪耀光芒。”（《阿仑·雷乃》，塞格尔出版社，第 86 页）

而分割、断节？《广岛之恋》的情形更加复杂。这里有两个人物，但每个人物都具有彼此陌生的记忆。它们没有任何共同点。广岛和纳韦尔就像是两个不可通约的过去时区。当日本人拒绝那个女人进入她自己的时区时（“我什么都看到了……全看到了……你在广岛什么都没看到，什么也没有……”），那个女人却在引诱这个心甘情愿自投罗网的日本人，把他引到自己时区中的某一点。对他们每一个人而言，这难道不是一种忘掉自己记忆和将自己的记忆变成两个人的记忆的一种方式？记忆在这里好像已经变成了世界，并脱离了他们的角色。《穆里埃尔》：这里也有两种记忆，而每一种记忆标志着一场战争，即布洛涅，阿尔及利亚战争。但是，在这里每一种记忆包含涉及不同人物的许多过去时面或时区，如围绕着布洛涅的信存在着三个层次（写信人的层次，寄信或未寄信的人的层次，未收到信的人的层次），围绕着阿尔及利亚战争存在着两个层次（年轻战士和旅馆老板）。这是多人和多层次的世界—记忆，它们相互欺瞒，相互检举或相互倾轧。《战争结束》似乎没有表现某种变化，某种对现在的回归，但它表现了对相同问题的纵深探讨。主人公的现在本身只是一个“年代”，西班牙的一个从未出现过的年代。这里有流放委员会的内战年代，这里有年轻极端恐怖主义者的新年代。主人公现在是这个结构的“永恒时态”，它本身只是西班牙的三个年代。一个有别于内战层次，也有别于它尚未经历过的年轻一代的层次的层次。过去、现在、未来所呈现的东西正好是西班牙的三个时代。新的东西正好可以在确定它们的同时，或者在不可确定物的空白中产生出来。这种年代观点旨在独树一帜，获取政治、历史或者乃至考古学上的自主意义。《我的美国叔叔》可以说是这种年代探索的继续：三个人物中的每一个人物都具有许多层次、许多年代。这里有一些恒定的东西：每个年

代、每个时面都由一块地域、逃跑路线和对这条路线的堵截所界定。这就是拉勃利所提出的拓扑学、地图绘制学的界定方法。但是，它的分布随着年代的更替、人物的变换而发生变化。由于年代涉及动物本身（人与老鼠具有相同的命运，这与《我爱你，我爱你》的情形相反），以及超人的宇宙，如岛屿及其宝藏，所以年代在自身变化中成为了世界的年代。柏格森正是在这个意义上得出一种低于和高于人类的完全并存的时段。《生活是一部小说》扩展了世界三个年代的思想，这里有城堡的三个年代，这是与人类相近的三个并存年代，但每一个年代都拥有自己的人物并自行处理他们，而不是让所有人物都趋从于某些特定的人物：古代和乌托邦，现代和研讨会，民主—技术组织，童年和传说。通过雷乃的一部又一部作品，人们可以深入到一种超出心理条件的记忆之中，如两人记忆、多人记忆、世界—记忆、世界的年代—记忆。

但问题丝毫没有解决：在雷乃的影片中作为同一记忆时层或多记忆时区，作为世界—记忆建构或世界年代展示的过去时面是什么？这才是我们应该区分的地方。首先，每个过去时面都是一个连续体。如果说雷乃的移动镜头十分著名，这是因为这些移动镜头通过拍摄国家图书馆的书架，通过拍摄梵高著名时期的绘画来界定，或者更确切地讲建构某些连续体、某些变速循环。但是，某一类型中的每一个连续体又似乎必须是可塑的。这就是数学家们称之为“面包师的转换”（la transformation du boulanger）的东西：一个正方形可以被变成一个长方形，其对等的两半又可构成一个新的正方形，因此，表面整体在每一次转换中被重新分配。如果我们也同样看待这个表面的某个时区的话，它无论怎样小，总会有个极其相近的点被分隔，它们中的每个点都会在一定数量的转换中被分配到

这个时区的另一半中。[①]每一次转换都有一个“内部年代”，我们可以把它看作是时面或不同年代连续体的并存。这种并存性或这些转换构成拓扑学。比如，在《我的美国叔叔》中，那些符合每一个人物的各种不同的剖面，或者《梵高》中的各个不同的时期，它们都是沉淀层。在《去年在马里昂巴德》中，我们面对A和X这两个人物、背景，即X处于与A十分接近的时面，而A却在另一年代时面中，与X较远目标分隔。这些还不仅仅是鲜明的几何学特征，那个叫M的第三个人物才是同一连续体转换的证明人。弄清两个不同类型的连续体——每种类型都具有“中间年代”——能否也被看作是相同人物转换，这个问题是由《广岛之恋》一片提出来的，以期证明此连续体是彼连续体在其所有时区中的变型：广岛—纳韦尔（或者在《我的美国叔叔》中一个人物变成另一个人物）。因此，年代的概念，如世界年代、记忆年代，是雷乃电影的坚实基础：事件不仅仅相互连接，不仅仅具有时间次序过程，它们还因其表面特征被不断地改换到这样或那样的过去时面，这样或那样的年代连续体中，它们全部是并存的。X是否认识A？在《我爱你，我爱你》中，卡特琳死于理德之手还是死于车祸？在《穆里埃尔》中，那封信是寄出后未被收到吗？还有，是谁写的这封信？所有这些都是过去时面间的不可确定的交替，因为从这种年代并存性上看，它们的转换，严格地讲是可能的。一切取决于人们所处的时

---

①我们可以在普里戈日尼和斯坦热的作品中找到与之相对应的面包师的转变和年代概念的分析，见《新联系》，第245—257页。两位作者从中得出了同柏格森一样的结论。事实上，在普里戈日尼的转变和柏格森的锥形之间存在紧密联系。我们从中看到了最简单、最不科学的现象。实际上应该指出，雷乃没有把科学数据用于电影，而是用自己独特的电影手段创造了某种东西，而这个东西在数学和物理学中找到了对应物（还有生理学，《我的美国叔叔》是最好的说明）。可以这样认为，雷乃与普里戈日尼之间的模糊关系很像戈达尔与勒内·汤姆之间的关系。

面，这也正是人们所发现的雷乃与罗伯－格里耶的不同之处，即一个通过现在尖点（跳跃）的不连续性获得的东西正好是另一个用过去连续时面的转换获得的东西。雷乃作品中的统计概率论与罗伯－格里耶作品中的"量子"非决定论有天壤之别。

不过，雷乃也是使用不连续性的能手，就像罗伯－格里耶也使用连续性一样。这是出现在雷乃作品中的第二个现象，是第一个现象的延伸。事实上，一个连续体的转换或重新分配总是而且必然地导致一种散碎过程，即一个时区，无论它怎样小，总会被断为散块，而与此同时，其最相近的散块会自己聚合起来，形成这个时区的另一半。一个连续体的任何时区"可以先按连续方式解体，但它最终被断为两个部分，其各个部位也会被断为散块"（stengers）。《穆里埃尔》特别是《我爱你，我爱你》把过去时面的这种不可避免的散碎过程表现得淋漓尽致。但是在《梵高》中，其各个时期如其最后的时期，在普罗旺斯时期早已是并存的，《梵高》加快了镜头在画上的移动速度，增加了多种剖面镜头，将淡出淡入镜头推至底衬的暗调之中，深色背景是一座"被劈开的大山"①。简言之，连续体或沉淀层在它们从一个年代变动到另一个年代中时，被不停地断为散块。在《我爱你，我爱你》中，一个持续的搅拌动作把远变近，把近变远。这个连续体为产生另一个连续体被不断地断为散块，而散块本身又是一个连续体。散碎与拓扑学不可分割，就是说与某一连续体的转换不可分割。这里强调对电影基本技术的掌握。同样，在威尔斯的作品中，我们已经看到，简单的剪辑与全景镜头和移动镜头并不矛盾，它是后两者的基本对应体，并且表示其转换的年代。戈达尔认为，雷乃有时用两个固定镜头构成一个移动镜

①参见勒内·佩达尔，《阿仑·雷乃》，电影研究丛书，第23页。

头，有时也会用移远镜头表现散碎过程，如从日本河移到卢瓦尔河岸。①或许这种断剖和连续体在《天命》一片中达到了高度统一：一个汇集各身体状态（有机地连续作响）、世界状态（暴雨雷鸣）、历史状态（冲锋枪扫射、炸弹的爆炸），另一个操作这些状态的再分配和转换。正如在数学中，断剖不再确定连续性的结果，而是确定连续体各点间的多重分布。

第三点，雷乃准备每个人物的完整传记，为他们经常出入的地方和路线绘制详细地图，配备详尽图解，他从不掩饰这方面的兴趣：《去年在马里昂巴德》也是按照雷乃的这种要求完成的。这是因为传记可以确定每个人物的不同“年代”。但除此之外还需要一张符合每一个年代，意即符合某个连续体或某个过去时面的地图。图解是这个连续体转换的整体，沉淀层的积累或并存时面的叠合。因此，地图和图解可以作为电影的组成部分而存在。地图首先表现为事物的描述，如地点和背景。从《梵高》开始，事物系列就充当着证据，后来的《穆里埃尔》和《我的美国叔叔》也一样。②但这些事物首先须是功能的，这种功能在雷乃作品中并不是对事物的单

---

①关于雷乃的书，写得最好的是加斯东·布努尔，以其力度和严谨著称。他是最早用短片和长片阐明彼此关系的人。他把雷乃作品中的记忆看作是一种世界—记忆，可以无限超越回忆，并调动所有官能（例如第72页），特别是他分析了作为两个对应体的连续镜头和断面剪辑的关系。详见他的关于《穆里埃尔》，关于他称为“季节”的东西（而我们称作“年代”），以及关于连续体—剖面，滑动—剖面一致性的评论（第62—65页）。关于《穆里埃尔》中的散碎过程，人们可以参照迪迪耶·戈登施密特的《布洛涅之恋》，《电影家》第88期，1983年4月。

②玛丽－克莱尔·罗帕尔－伍耶米耶，第69页：“在《穆里埃尔》中，交替特写镜头，从日常用品如门铃、水壶开始，以空房子里面的一束人造玫瑰花结束，这一切都不是偶然的”。罗贝尔·贝纳尤恩认为：“在《我的美国叔叔》中，雷乃从一开始就一一展示物证的目录，同样展示一些背景和肖像，但没有建立它们之间的排列次序。”（《阿仑·雷乃，想象的测量员》，斯托克出版社，第185页）

纯借用，它是与之相符的心理功能或思维层次："雷乃不是把电影设计成一种再现真实的工具，而是把它看作是探索活动功能的最佳方式"①。《梵高》已经进行了尝试，它将画物看作是真实事物，而它的功能恰好是艺术家的"内心世界"。《夜和雾》之所以令人撕心裂肺，是因为雷乃成功地通过事物和牺牲品，不仅表现了露营的行为，还表现了支配这个结构的冷酷、残忍和不可思议的心理功能。在国家图书馆中，书籍、手推车、书架、楼梯、电梯和走廊构成一片浩渺记忆的成分和层次，人类在这里只是一些心理功能，或者是一些"神经信使"②。依照这种功能学说，这种地图绘制法基本上是心理的、大脑的。雷乃经常说他最感兴趣的是大脑，即作为世界，作为记忆，作为"世界记忆"的大脑。雷乃正是通过这种最具体的方式进入电影，创造出一种只有唯一一个人物的电影，即：思维电影。从这个意义上讲，每一幅地图就是一个心理连续体，即一个使功能分配与物品分布相匹配的过去时面。雷乃作品中的地图绘制手法和地图并存方式不同于罗伯－格里耶作品中的摄影手法，及其摄影瞬间共时的方式，尽管这两种方式可以殊途同归。雷乃作品中的图解是地图的叠合，它通过功能的再分配和物品的散碎过程限定时面间转换的整体，如与奥斯维辛叠合的年代。《我的美国叔叔》是图解心理制图术的重要尝试，在这里，地图在同一人物中和在人物之间叠合和转换。

但这种对记忆的强调在第四点上似乎有问题。显而易见，如果我们将记忆归于回忆—影像和闪回镜头，那么雷乃一定不会让回忆—影像享有任何特权，也不会在它身上下很多工夫，因为，证明

①尤素福·伊斯哈布尔：《从一个影像到另一个影像》，中介出版社，第182页。

②布努尔，《阿仑·雷乃》第67页。

梦和噩梦、幻觉、假设和预感等等这样想象的形式比闪回镜头更加重要，且不困难。[①]诚然，在《广岛之恋》中有一些著名的闪回镜头，但在《去年在马里昂巴德》中，人们就不再知道什么是或者不是闪回镜头了；在《穆里埃尔》和在《我爱你，我爱你》中，闪回镜头干脆消失了（雷乃说过“这里绝对没有闪回镜头或者类似的东西”）。《夜与雾》甚至可以被看作是所有避免闪回镜头和回忆—影像的假怜悯方式的集大成者。但是仅凭此我们仍不能超越所有重要的时间电影家们所公认的看法：闪回镜头只是一种简单的约定，当人们使用它时，它应该接受其他的需要。以雷乃为例，闪回镜头的这一不足并没有妨碍他将其整个作品建立在并存的过去时面之中，现在不再行使回想中心的使命。《我爱你，我爱你》中的机器把过去时面搅乱和散碎，主人公在这里劫后复生，《夜与雾》旨在创造一种无须经历回忆—影像过渡的犹新记忆。如何解释这种表面矛盾的情形呢？

我们应该再回到柏格森区分永远是潜在的“纯回忆”和只能在某一现在中实现的“回忆—影像”这个问题上来。柏格森在一篇重要文章中指出，纯回忆绝对不应混同于来自于纯回忆的，但却又在它唤起的幻觉背后自视为“动物磁气疗法施行者”的回忆—影像。[②]纯回忆永远是被保存在时间中的一个时面或一个连续体。每个过去时面有其自己的分配、散碎过程、闪光点、模糊性，简言

---

①比如罗贝尔·贝纳尤恩反对雷乃用记忆和时间做出的任何诠释（第163页、第177页）。但他没有表明自己的观点，记忆和时间似乎在他看来被限定在闪回镜头之中。雷乃距此有很大差距，他更接近柏格森的观点：“我历来反对记忆这个词，但我不反对想象和意识这些字眼……如果说电影不是一种摆弄时间的特殊方式，那它至少是一种最向时间开放的方式……而不是某种自由意志的手段。我认为记忆主题永远会存在于一部戏中或一幅画中……对我个人而言，我喜欢意识、想象这些词，但意识无疑属于记忆范畴。”（第212—213页）

②《精神活力》，第915页。《材料与记忆》第276—277页。

之，有其自己的年代。当我处于这种时面时，我会遇到两种情况：要么我从中发现我正在寻找的这个点，因为它会立即显现在某一回忆—影像中，但人们可以清楚看到这个回忆—影像本身不带有它所继承的那个过去的痕迹；要么我找不到这个点，因为它处在另一个我不可触及的时面，它属于另一个年代。《去年在马里昂巴德》就是一个关于动物磁气疗法、催眠术的故事。我们可以这样设想：X具有回忆—影像，A没有回忆—影像，即使有，也十分模糊，因为他们不处于同一时面上。①但会出现第三种情况，我们利用不同的散碎年代构建某一连续体，我们使用两个时面间的转换建构某个转换的时面。比如：梦不再有体现整个时面特殊点的回忆—影像，梦的影像只体现在彼此之中，每一个影像反映一个不同时面的点。经常有这种情况，当我们读一本书、看一场演出或一幅画时，尤其是当我们自己是作者时，我们会遇上类似的过程：我们正在构建一个转换的时面，它创造某种连续体形式或者一种多时面间的横向沟通形式，并在它们之间编织一个不可定位的关系整体。我们因此剥离出一种无年代时间，抽取出一个可以通过所有其他时面捕捉和延伸各点轨道、时区演变的时面。然而这无疑是一项容易失败的工作，因为有时我们只能生产一个由并列借入物构成的不协调颗粒，有时我们只能构建仅仅形似的普遍性。我们自己正是被这种假回忆时面所蒙蔽，或者我们试图以此来欺骗别人（《穆里埃尔》）。但是，也存在着这样的可能性，即艺术影片能成功地创造这种矛盾的、催眠术的、幻觉的时面，它们的本质都是一个过去，但都是一个未来的过去。这就是马里昂巴德提出的第三种可能性：M是剧作家—小说

---

①参见罗伯-格里耶，《去年在马里昂巴德》，午夜出版社，第13页："整部电影是说服的故事。"雷乃还提到催眠状态，见《电影手册》第123期，1961年9月。

家，而X和A只是他的人物，或者说是两个他要从中提取横跨线的时面，特别是在雷乃最好的一部影片《天命》中，我们领略到不断从一个时面跳跃到另一个时面的那些再分配、散碎过程和转换，这一切都是为创造出一个能替代所有时面的，可以远溯至动物，广溯至世界边缘的新时面。这位醉醺醺的老作家的创作面临许多困难和挫折，比如：借自于三个时代的三种阳台和那个足球运动员，他来自哪个时面？应把他放在哪个时面？贝纳尤恩抓住了问题的实质，他说“雷乃作品中从童年、青年到成年的连续性的缺场……可能促使他用创造性的镜头重建一种生命循环的假设，从出生甚至从子宫期至死亡和死前经历，哪怕利用一切机会把它们全部集中在同一个人物身上”①。艺术影片可以跨越各种并存年代，除非它受到阻碍，或被固定在一个贫瘠的时面上，一个坏死的散碎过程中（《雕像也在死亡》）。当像梵高这样的艺术家把转换记忆或世界的年代发展到极致时，他就会获得成功。他可以施行“动物磁气疗法”，而且这种操作解释“剪辑”多于剪辑解释它的情况。

没有一个作者不是藏身于过去的。这种电影因要逃避现在而阻止过去退化成回忆。每一个过去时面、每个年代都同时调动所有的心理功能：回忆和遗忘、假回忆、想象计划和判断……在所有这些功能中情感总是占首要地位。《生活是一部小说》就是由《爱情、爱情》开始的，这种情感在某个时面延扩，并根据自己的散碎过程产生差异，雷乃常说他感兴趣的不是人物，而是这些人物从他们所处的过去时区中提炼出来的作为自身投影的感情。人物属于现在，但感情却潜入过去。感情变成了人物，犹如那些表现在没有阳光的公园中的阴影（《去年在马里昂巴德》）。音乐在这里起着至关重要

①贝纳尤恩，第205页。

的作用，按照人们所讲的人物心理学或者纯情感心理学的规定，雷乃可以认为他有时超越了它们的这种规范，有时则遵循它们。情感是随着转换的变化不断在时面之间变换和流通的东西，但这需要在转换本身形成一个可以穿越所有其他时面的时面时，才能如此，好像情感解放了它所包含的意识或思维。这是一种意识的觉醒，投影由于这种意识的觉醒成了一种心理戏剧的真实，情感也因之变成了一个十分具体的“大脑游戏”的真实形态，是催眠术使思维感知到了它自己。在这种运动中，雷乃让人物超越情感，让情感超越作为人物的思维。这就是为什么雷乃反复强调他只关心在大脑中发生的事情，关心大脑的机制、畸形、混沌或创造性的机制的缘故。①如果说情感是世界的年代，那么思维就是与之相应的无年代时间。如果说情感是过去的时面，那么思维、大脑就是所有这些时面间的不可定位关系的整体，是把它们化作碎片卷起，展开，并阻止它们在死亡点上停顿和被固定的连续性。依小说家别雷的说法：“我们服从神秘力量、细腻情节的电影过程，电影可以停下来，而我们却永远被固定在一个恐怖的人工装置中。”②雷乃说，在电影中，应该有

---

①在采访中，雷乃经常回到两个主题上来：超越人物的情感和来自情感的意识觉醒或批评思维。这是一种**批评催眠术**，这个方法较之布莱希特的方法更接近于达利称之为批评妄想症的方法。勒内·佩达尔精辟地阐述了这个现象：“如果说布莱希特在戏剧舞台上通过间离作用获得了这个效果的话，那么雷乃正相反，他引发了一种真正的吸引作用。这种催眠形式具有纯美学渊源，它消除效率，反对人物雷同，并引导观众只关注主人公体现的情感。”（第163页）

②《我爱你，我爱你》完全符合这种模式。在雷乃的作品和安德烈·别雷的伟大小说《彼得堡》之间，我们认为存在着真实的相似性……《彼得堡》的原型别雷称作“影子生理学”和“大脑游戏”。在他的作品中，城市和大脑在时空关系上保持联系，他眼前发生的一切，如绘画、钢琴、贝壳、小圆桌的镶嵌，都只是对大脑薄膜的刺激，除小脑不健全外，会连续不断地沟通内脏机能状态、社会政治状态和世界气候状态。从这一点看，《天命》尤为接近别雷的这部小说，在这两部作品中，都存在着一种批评催眠术的方式。参见别雷《彼得堡》，人文时代出版社。

一些事物发生在“影像周围、影像背后，甚至影像之中”。这就是当影像成为时间—影像时所发生的事情。世界变成了记忆，大脑，年代或碎片的叠合，而大脑本身也变成了意识，年代的连续，新碎片的创造或产生，苯乙烯材料的再创造。银幕本身是大脑薄膜，过去与未来，内部与外部在这里直接即时地对比。这里没有可确定的距离，也不受任何固定点的限制（这可能就是《斯塔维斯基》的新奇之处）。影像的第一特征不再是空间和运动，而是时空关系和时间。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝外国电影理论文选　（下册）　（修订本）
页数＝８７９
ＳＳ号＝１１８５８７５５